

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

الجزء الأول

الرواية العربية...

«ممكنات السرد»

أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر

١١ - ١٣ ديسمبر ٢٠٠٤

دولة الكويت ٢٠٠٨

الرواية العربية.. ممكنات السرد

ندوة مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر

(الجزء الأول)

الأبحاث:

د.محمد برادة - د.مرسل العجمي - د. صلاح فضل

د. جابر عصفور - د. جهاد نعيسة - د. روجر آلن

التعقيب:

نبيل سليمان - د. صلاح صالح - د. لطيف زيتوني

د. يمنى العيد - علي مهدي - عبده وازن

الشهادات الروائية:

خيري الذهبي - فوزية شويش السالم - ميرال الطحاوي

ليلى العثمان - علوية صبح - إسماعيل فهد إسماعيل

المحتوى:

أبحاث وتعقيبات ومناقشات الندوة التي أقامها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ضمن فعاليات مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر ٢٠٠٤

دولة الكويت

تقديم الأمين العام

ناقشت ندوة «الرواية العربية وممكنات السرد» التي أقامها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب من ١١ إلى ١٣ ديسمبر ٢٠٠٤، قضايا هذا الفن الأدبي من مختلف جوانبه التقليدية والمعاصرة، وغاص الكثير من أبحاثها في التحديات المطروحة أمام الرواية العربية تحديدا ومنشئها ودورها وعلاقاتها مع الفنون الأخرى انطلاقا من وجهات نظر أكاديمية متعددة ومختلفة، وحول منشأ الرواية العربية تحديدا وجذورها ودورها في التعبير عن بيئتها وعلاقتها بالأشكال الأخرى للإبداع.

لقد انعقدت هذه الندوة (التي شئنا أن نقدمها للقارئ العربي في جزأين، هذا هو الجزء الأول منها، وسوف نصدر الجزء الثاني في عدد مقبل بإذن الله) في مستهل فعاليات مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر (ديسمبر ٢٠٠٤)، وجمعت في جلساتها نخبة من الروائيين والنقاد والمتخصصين من أقاليم الوطن العربي كافة، وذلك بهدف الإحاطة الوافية بالإشكاليات التي تتعلق بفن الرواية عامة وبخصوصيات الرواية العربية، مع الاهتمام بالعوامل التاريخية والثقافية المؤثرة فيها وجذور فن الرواية في تراثنا، وصولا إلى ما شهدته الرواية العربية من تحولات في العقود الأخيرة من السنين، وخصوصا مع تطور وسائل الاتصال الجماهيرية، وانعكاس ذلك على العادات الثقافية للقراء، وما إذا كانت أوروبية المنشأ بالكامل، أو حول موقع الرواية عامة بين الأجناس الأدبية الأخرى.

ولقد شكل تنوع المذاهب الفنية والأدبية التي ينتمي إليها المشاركون في الندوة مصدر إثراء لأبحاث الندوة ومناقشاتها بشكل يمكن القول معه إن الندوة قد شهدت تجديدا لكل ما يثار حول هذا الموضوع، من حيث الأطروحات التي دأبت على معالجة أدب الرواية وفنونها، ومن حيث تحديد الإشكالات التي تتعرض لها انطلاقا من فرضيات ووجهات نظر متعددة، منها ما ينظر إلى الرواية - على سبيل المثال - على أنها الجنس الأهم على

خريطة الإبداع الأدبي الإنساني، لاسيما بعد تراجع موقع الشعر، بينما بدأت تظهر أخيرا مقولات جديدة تعتبر أن العهد الذهبي للرواية قد انتهى في ضوء التحولات المجتمعية والسياسية في عالم اليوم، ومنها ما يرى أن جذور الرواية العربية كامنة في التراث السردي، في حين يرى آخرون أن الرواية بمفهومها المعاصر بدأت دخيلة على الأدب العربي، وأنها في الأصل فن غربي ارتبط بالتحولات التي عاشتها المجتمعات الأوروبية.

وقد زاد «التناقض» بين هذه الآراء من قيمة أعمال هذه الندوة والأوراق والآراء والتعقيبات التي قدمت خلال عشر جلسات موزعة على ثلاثة أيام وعدة محاور دارت حول الرواية العربية وفنونها ومرجعياتها، وقارنتها بـ «السرود» السمعية والبصرية، وتطرقت إلى تجليات الخطاب السردي وأساليب السرد الروائي ومسألة الترجمة والتجريب وعلاقة السيرة الذاتية بالرواية، إضافة إلى شهادات الروائيين والمناقشات والمداخلات التي أعقبت كل بحث.

.. ولا شك في أن المستوى الرفيع للمشاركين في أوراق الندوة وتعدد مدارسهم ومذاهبهم الفنية والأدبية رفد هذه المواضيع وأدبيات الرواية العربية بآراء وأفكار مميزة عكست موقع الروائيين والنقاد والباحثين المشاركين في هذا الحدث الثقافي، وأنتجت هذا الإصدار الثري الذي يأتي ضمن فئة الإصدارات الخاصة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، التي توثق أعمال هذا النوع من الندوات المتخصصة.

وقد بحثت الندوة خلال جلساتها في: الرواية العربية بين المحلية والعالمية وأفق الكونية مرورا بالرواية العربية ما بعد الكولونيالية (الحقبة الاستعمارية)، والكتابة خارج أسوار الأيديولوجيا السائدة وتطويع اللغة وصولا إلى شروط العالمية، كما بحثت في «تجليات الخطاب السردي: الرواية الكويتية نموذجا»، ثم تناولت «التجريب في الإبداع الروائي» وعلاقته بالأسطوري والسياسي والتقنيات السردية وبالواقع الافتراضي والكوني وتجريب المستويات اللغوية، ثم طرحت مسائل منهجية حول «ابتداء زمن الرواية: ملاحظات منهجية» سواء في الفضاء العالمي أو ابتداء الرواية العربية تحديدا الذي مازال محط خلاف واجتهاد تاريخي وفني.

وعالجت الندوة كذلك مسألة «الرواية والسرود السمعية البصرية: الرواية والسينما.. مسارات مقارنة»، ونقاط الاتفاق والاختلاف بين الفنيين والاستلهامات التبادلية بينهما والاقتباس وأشكاله، كما طرحت موضوع «الرواية العربية والترجمة» (في الاتجاهين: من وإلى العربية) وموضوع «الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية/سلالات وثقافات»، مع التطرق إلى التمثيل السردي والهوية الثقافية والمخيال الصحراوي وثنائية الطبيعي والثقافي وتعدد الطبائع والمصائر والتهجين السردي وتمثيل الأحداث التاريخية، لتبحث – من ثم – في «القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية» بدءا من الرواية السيرية وأنماطها الفرعية، كإدانة سلطان الخطاب المهيمن وتعميق الفهم والوعي والاحتفاء بالذات وجماليات الحياة.

وبين هذا وذاك من العناوين التي تناولتها الندوة، جاءت المناقشات والآراء الناقدة لتزيد من أهمية الأبحاث، وتساعد على بلورة آراء تساهم في تجديد نظرتنا إلى الرواية عامة وإلى الرواية العربية خاصة، علنا نعطي بذلك دفعا جديدا لهذا الفن الرائع الذي كان له تأثير جم في أجيال عربية متتالية منذ الانتشار الواسع الذي حققته في حقبة مهمة من تاريخنا المعاصر. وسواء تحقق ذلك أو لا، فإن الأبحاث والأوراق والمناقشات التي تشكل مادة هذا الإصدار المميز هي، بشكل أو بآخر، وثائق جد مهمة على مستوى أدبيات الرواية وتحليل مسيرتها ودراسة جوانبها المختلفة، الأمر الذي يجعل من هذا الإصدار مرجعا ضروريا لكل مهتم بهذا الفن – وبالأدب عامة – ولكل قارئ متابع أو باحث متابع لهذا المجال وما يدور حوله من جدل ونظريات وقراءات مختلفة تسهم كلها في إضفاء المزيد من الحيوية حول هذا الفن المثير دائما للجدل.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي
الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

القسم الأول: الأبحاث والتعقيبات

البحث الأول

الباحث: محمد برادة (*)

المعقب: نبيل سليمان

الرواية العربية بين المحلية والعالمية
الرواية العربية: الكونية أفقا

(*) ولد عام ١٩٣٨ في الرباط، ثم قضى طفولته بفاس.
- حصل على إجازة في اللغة العربية وآدابها من جامعة القاهرة عام ١٩٦٠.
- حصل على دكتوراه في النقد الأدبي في باريس. وكان عنوان الأطروحة «محمد مندور وتنظير النقد العربي».
- درس الأدب والنقد في كلية الآداب - جامعة محمد الخامس - الرباط، من عام ١٩٦٤ إلى عام ١٩٩٨.
- انتخب رئيسا لاتحاد كتاب المغرب خلال ثلاث دورات، من عام ١٩٧٧ إلى عام ١٩٨٣.
- يكتب القصة الروائية والنقد الأدبي ويترجم عن اللغة الفرنسية، وقد نشر مقالات ودراسات في المجلات العربية والصحف المغربية، ويكتب حاليا تعليقات نقدية في جريدة «الحياة».
- عدد مؤلفاته ٢٠ كتابا في النقد والرواية والقصص والكتب المترجمة.

١- إعادة تحديد إشكالية المحلية والعالمية

تذكرنا صيغة «الرواية العربية بين المحلية والعالمية» بتلك الأسئلة الجاهزة التي طفت - طوال النصف الثاني للقرن الماضي - على الحوارات والمقابلات الأدبية العربية، والتي كثيرا ما كانت تستدعي أجوبة «جاهزة» تؤكد أن كل عالمية تمر بالضرورة من المحلية.

أعتقد أن المياه الكثيرة التي جرت في أنهار النقد، وسوسيولوجيا الأدب ومجال الإبداع الروائي وعلائق ثقافات العالم، تقتضي محاولة الخروج من تكرار الصيغ الجاهزة، والسعي إلى تحيين الإشكاليات من منظور تنقيدي يربطها بانشغالات الحاضر وأسئلة المستقبل. وما تختزنه ذاكرتي من أصداء الجدالات - في الخمسين سنة الماضية - حول المحلية والعالمية، هو الحرص على صون المحلية وحمايتها، لأنها رديف الخصوصية وضمان لها، خاصة بعد بداية الاستقلالات السياسية والتوجس من نوايا الاستعمار الذي سعى إلى محاربة الثقافة واللغة العربيتين، وإلى استبدال ثقافة ولغة المستعمر ولغته بهما.. من ثم، يمكن أن نؤول ذلك الإلحاح، في أجوبة المبدعين والنقاد العرب، على أولوية المحلية - الخصوصية بأنه تأكيد لأهمية التراث بأبعاده المختلفة في دعم الهوية وسد الطريق أمام رياح العالم الخارجي المقتلعة. وفي هذا الصدد؛ أذكر أن نجيب محفوظ - عند نهاية الخمسينيات - أجاب أحد محاوريه بأنه عندما بدأ الكتابة الروائية كان مطلعا على الاتجاهات الطلائعية، لكنه آثر الأسلوب الواقعي لأنه «أقدر» على تصوير واقع المجتمع المصري، وفي هذه الإجابة ما يوحي بالتشبث بالأبعاد المحلية قبل الانفتاح على أشكال وأساليب ذات أبعاد عالمية، كما ينبئنا بذلك مسار نجيب محفوظ، لكننا نجد أن روائيين عربا آخرين اختاروا البدء من مستوى طلائعي يلتقي مع تحققات كونية في كتابة الرواية، على غرار ما فعل الطيب صالح في «موسم الهجرة» أو صنع الله إبراهيم في «نجمة أغسطس»، أو كاتب ياسين في «نجمة».وهذا يعني أن الرواية العربية، في تحولاتها وإنجازاتها الجيدة، لم تعد متقيدة بالبدء مما يلائم المستوى «المحلي»، بل انفتحت على «مغامرة الرواية» في تجلياتها وأبعادها الكونية. ولأجل أن نبدد بعض الالتباسات والمغالطات، نحاول أن نفكك معادلة المحلية والعالمية، وأن نعيد صياغتها على ضوء العناصر المستجدة والتحليلات السوسيو - أدبية التي أنجزها كل من بيير بورديو، وباسكال كازانوفا، وإدوارد سعيد.

من المفيد، بدءا، التذكير بأن الشاعر والمفكر الألماني جوهان ف. جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢)، هو أهم من روّج لـ «الأدب العالمي» Weltliteratur ، ابتداء من سنة ١٨٢٧ قائلا: «أنا مقتنع بأن أدبا عالميا يتشكل، وبأن جميع الأمم ميالة إليه، وتبذل جهودا ثمينة في هذا الاتجاه»، وفي سنة ١٨٢٨ نشر مقالة ورد فيها: «لا يتعلق الأمر بأن تضطر الأمم إلى أن تفكر بالطريقة نفسها، وإنما عليها فقط أن يعي بعضها بعضا، وأن تتفاهم فيما بينها، وإذا لم تستطع أن تتحاب فعليها، بالأقل، أن تتعلم التسامح، وسنتواصل، أكيدا، إلى تسامح عام إذا لم نتخل عما هو خاص عند الفرد والشعوب، مع اقتناعنا في الآن نفسه بأن جدارة الخصوصية الحق، هي أن تترجم الإنسانية» (١).

وقد تناول جوته مفهومه للأدب العالمي في كتابه الحواري مع سكرتيره الخاص إكيرمان، ومن كل ذلك يتبين أن مفهوم Weltliteratur لا يحيل، عنده إلى مدفن تكريمي (Panthéon) لروائع الأدب لا علاقة لها بالزمن، بل ما يقصده أقرب إلى ملتقى للحوار بين متعاصرين ينجزون تبادلا قائما على الاحترام. ومن وراء هذا المبدأ، كان جوته يسعى إلى بلورة حداثة تستند إلى جدلية بين الإثنية والنزعة الإنسانية يجسدها مفهوم «الأدب العالمي» بما هو ارتباط بالمحيط المباشر، وفي الآن نفسه انفتاح على الكون عبر تدريس اللغات وترجمة نصوص الآداب الأجنبية. وقد كان جوته أول من تحدث عن «سوق عالمية للخيرات الثقافية»، منبها إلى إمكانات الثقافة في مجال الاقتصاد وفي تعزيز المبادلات وتحقيق التعارف. وهذه الدعوة إلى «أدب عالمي»، تدخل في نطاق الاستراتيجية التي رسمها جوته للنهوض بالأمة الألمانية انطلاقا من إمارة فيمار، وفي سياق مطبوع بالتفوق الفرنسي، فأراد أن يدفع بالأدب الألماني إلى الفضاء العالمي المعتمد على التنافس، والذي يفرز سمات مميزة للأدب العالمي Weltliteratur. لكن الغائية السياسية لهذا المفهوم لا تنزع عنه أبعاده الفكرية المندرجة ضمن الفكر الإنسانوي الذي بلوره جوته في شعره ورواياته ودراساته المعرفية، وهو ما جعل أحد الباحثين (٢) يبرز الامتدادات المستقبلية الكامنة في دعوة جوته إلى «أدب عالمي»، إذ إن ذلك الطرح المبكر يسعف على أن نرفض ونقاوم أصوليتين تتهددان العالم اليوم، أصولية الهوية الإثنية من جهة، وأصولية العولمة من جهة ثانية، ومن ثم فإن وضع اللغة والأدب بما يتعدى الأمة - كما فعل جوته - يعني أساسا إعادة تقييم الروح الإبداعية، وكرامة الخصوصية المحلية مع الوعي التام بالترابطات على المستوى الكوكبي العالمي.

مع ذلك، لا يمكن القول بأن فكرة جوته عن الأدب العالمي قد تحققت وفق المقصد الإنسانوي الذي تنطوي عليه، لأن الجانب النفعي السياسي تغلب عبر أواليات معقدة أظهرت أن مشروع «الأدب العالمي» لم ينج من شوائب الاستخدام الأيديولوجي، والتنافس حول مراكز إضفاء المشروعية الأدبية من منظور عالمي. ونجد في كتاب إدوارد سعيد «الثقافة والإمبريالية» (٣) تحليلات ثاقبة تظهر أن الكثير من الروايات العالمية التي يتوفر أصحابها على موهبة فنية ورؤيا تنبئية كانت، في الوقت نفسه، تخدم رؤية إمبريالية تسند مصالح المهيمنين على مصائر الشعوب المستضعفة والثقافات الأصلانية. يكون من المفيد إذن، أن نعيد النظر في المعادلة - الشرك: «العالمية تمر عبر المحلية»، لنتبين الشروط المستجدة التي يوجد ويتحرك داخلها مشروع الأدب العالمي ضمن أواليات تتوخى تحديد مقاييس مشتركة وزمنية متقاربة ومحافل لإضفاء المشروعية.

وأظن أن مصدر الإشكال في هذه المعادلة السارية في تقويمات النقد العربي لعلاقتنا بالأدب العالمي، هو الارتكان إلى نوع من التعميم والتجريد. ذلك أن المحلية والخصوصية غالبا ما تستدعيان مقولات مثل: أصالة اللغة، واقعية الواقع، الهوية والقيم التاريخية، وهي مقولات لا تأخذ في الاعتبار التحولات العميقة التي اخترقت مجتمعاتنا منذ بدايات النهضة واطراد المثاقفة. في المقابل، يقترن مفهوم العالمية أو الكونية بمقولات مغرقة أيضا في التجريد والالتباس، مثل: القيم الإنسانية، الأسلوب المؤثر، الشكل الإستاطيقي، وفي أحسن الحالات تسرد أسماء كتاب كلاسيكيين لتشخيص الرواية العالمية: تولستوي، دانتي، دوستويفسكي، سيرفانتيس، بلزاك، بروست.

إن مصدر الالتباس والإبهام في هذه «المعادلة» هو أنها تتبوأ دور المفتاح السحري الذي سيقود روائيينا وشعراءنا إلى المحجة البيضاء للعالمية، وكأن الأمر كله يتعلق بالموهبة وباحترام الخصوصية المحلية، حتى يرتقي العمل الأدبي إلى «مجمع» الروائع العالمية. وهو تصور يتجاهل ويلغي ترسانة الأجهزة والمحافل والأسواق الكامنة وراء بلورة شروط العالمية وشروط ترقية الإبداعات المنجَزة في الثقافات المختلفة.

وحتى عندما تجلت لنا - في السبعينيات من القرن الماضي - سلطة جائزة نوبل في إضفاء صفة العالمية، فإن الكثيرين ذهبوا إلى آن عدم إحراز الإبداع العربي جائزة نوبل مصدره التوجهات السياسية الليبرالية المتحيزة للثقافة الأوروبية ولمن يدور في فلكها (٤). وقد يكون في هذا الرأي نصيب من الصحة،

لكنه لا يكشف إدراكا للواقع المعقد الذي يكتنف الأدب والرواية في عالم التبدلات المتسارعة.

ولعل من أهم الدراسات التي تساعدنا على إعادة تحديد إشكالية المحلية والعالمية في الآداب، كتاب «الجمهورية العالمية للآداب» (٥)، للناقدة باسكال كازانوفا التي استفادت من تحليلات سوسيولوجيا الأدب، وبخاصة من ما أنجزه بيير بورديو عن حقول الثقافة والأدب والدين والسياسة والفن، وقد أعادت الناقدة تحليل جدلية القومي والعالمي باتجاه الانتقال من التجريد إلى البنيات الملموسة، متتبعة التكونات الأولى للنصوص في سياقها القومي والبنيات المتيحة التي تسمح لتلك النصوص أن ترتقي إلى مستوى زمنية مشتركة هي بمنزلة توقيت جرينتش الذي يقيس الإنتاج الأدبي بمقياس عالمي «موحد». وتعتمد كازانوفا في تحليلاتها، على الأبعاد التاريخية بترابط مع البنيتين المتبادلتي التأثير: بنية الأدب القومي ومكانتها ضمن بنية الأدب العالمي، ثم موقع الكاتب المبدع ضمن البنية الأدبية العالمية، لأن السياق التاريخي القومي ضروري لفهم النص، لكن هناك مقياس جرينتش الذي يعلو على الأزمنة والأمكنة ليحدد زمن النص الأدبي المتقاطع مع زمنيات النصوص التي تتوفر على أبعاد كونية. تقول الباحثة موضحة سيرورة تكون الفضاء الأدبي العالمي: «وفي هذه الصراعات، فإن رأس المال الأدبي هو الأداة والرهان: كل «لاعب» جديد - وهو يشرك تراثه القومي في المنافسة - (تلك الأداة الشرعية والمسموح بها في هذا الميدان)، فإنه يسهم في «صنع» الفضاء العالمي وتوحيده، أي في توسيع فضاء التنافسات الأدبية. ولا بد من الاعتقاد في قيمة الرهان ومعرفته والاعتراف به، ليتسنى الدخول في اللعبة ... أي التنافس. ومن ثم، فإن الاعتقاد هو ما يتيح للفضاء الأدبي أن يتكون ويشتغل على رغم، وبسبب، التراتبية الضمنية التي يقوم عليها. إن التدويل internation alisation الذي نقترح وصفه هنا يعني إذن بالتقريب، عكس ما يفهم عادة من مصطلح «عولمة» المحيِّد، الذي يعتقد أنه يسمح بالتفكير في الكلية بوصفها تعميما للنموذج نفسه القابل للتطبيق في كل مكان، ذلك أن التنافس في الكون الأدبي، يتولى تحديد وتوحيد اللعبة، مع تعيين حدود الفضاء نفسها. إن الجميع لا يفعلون الشيء نفسه، لكنهم يصارعون من أجل الدخول في السباق ذاته وبأسلحة غير متساوية لبلوغ الهدف نفسه: «الشرعية الأدبية» (ص: ٦٣). وبعد سلسلة من التحليلات والقراءات لروائع عالمية مكرسة، أو في طريقها إلى

التكريس، تنتهي باسكال كازانوفا إلى الإقرار بوجود فضاء عالمي مستقل للأدب، وأن استقلاله النسبي يجعل منه «عنصرا كونيا أدبيا» يعطي للمنطق الأدبي – على رغم خضوعه للإرغامات السياسية – فسحة لممارسة لعبته ورهاناته الخاصة التي تمكنه من أن ينكر تبعيته للسياسة وأن يعوضها بـ «السياسة الأدبية».

إننا لا نريد الإسهاب في عرض هذه الدراسة المميزة، لكننا نشير في عجالة إلى أنها على رغم التقائها مع جزء مهم من طروحات إدوارد سعيد في كتابه «الثقافة والإمبريالية»، فإنها تختلف معه حول الأولوية التي يعطيها للسياسة على النص الأدبي، لأن ذلك يغيّب ثقل الجانب الجمالي، ولا يفسر لغز الإبداع في النصوص المتفردة، إلا أن كلا منهما يراهن على الرواية الجديدة التي تنامت منذ فترة ما بعد الكولونيالية: فيجعلها إدوارد سعيد رديفا ومبلورا لفكرة نقد الإمبريالية ورواسبها، وتجعلها باسكال استمرارا لخصائص رواية عالمية ذات أبعاد كونية ثورية تحققت في تجارب كل من جويس وفولكنر وكافكا وبروست وبيكيت، ويستعيدها روائيون من أصقاع العالم قاطبة على ضوء شروطهم الخاصة، واعتقادهم في روح تلك التجارب الكونية الرائدة.

كيف، إذن، على ضوء الملاحظات السالفة، نستجلي مسار الرواية العربية عبر شبكة علائق الخصوصية والعالمية؟ أي كيف نرسم ملامح السياقات والمنجزات والتفاعلات مع النصوص العالمية ومع الوعي بأفق الكونية؟

لا يتعلق الأمر هنا بـ «التأريخ» للرواية العربية، وإنما بالوقوف عند لحظات وتمفصلات تؤشر على تحولات ذات انقطاعات مكسِّرة للمنوالية، أو حاملة لبذور تمرد فني ومضموني. ولأن المجال لا يتسع لقراءة بعض النصوص انطلاقا من مكونات خطابها الروائي ودلالاته، فإننا نكتفي باستحضار عناوينها وثيماتها، معتبرين أن الرواية العربية في تجلياتها الحداثية الجيدة هي استجابة لتحولات بنيوية مجتمعية وحواضرية وقيمية وثقافية نوعية، إلا أنها لا تحقق تطابقا أو استنساخا للواقع، بل هي في أحسن الحالات، تمثيل أدبي، فني للعالم الذي تستوحيه من خلال صوغ تخيلي، وهذه المصادرة التي لم تعد موضع جدال، هي ما يربط مسار الرواية العربية في بنيتها «المحلية» بالآفاق الاحتمالية للرواية الكونية المستوحية بدورها لسياقات محلية قبل أن يرتقي بها التخييل والتركيب الفني وآليات التكريس والتلقي إلى أفق الكونية.

كذلك، فإن حديثنا التالي عن مسار الرواية العربية بصيغة التعميم لا يلغي

كون التحققات النصية للرواية العربية لم تتم في فترة متزامنة على امتداد الأقطار العربية، بل إنها تفاعلت مع خصوصية كل بلد عربي في ما يتعلق بالتكوُّن وتوافر البنيات المتيحة لظهور الأجناس الأدبية وتداولها وتلقيها. لكن ذلك لا يلغي أيضا كون بعض روائيي «الأطراف» العربية قد بدأوا من حيث انتهى روائيو «المركز».

٢- الرواية العربية ومنجزات الرواية الكونية

مهما حرصنا على إيجاد أصول للرواية في التراث السردي العربي، فإن مفهومها الحديث يظل مقترنا بالتبدلات العميقة التي طرأت على المجتمعات الأوروبية منذ القرن السابع عشر، وغيرت بنياتها وأوجدت الدولة ووسعت فضاءات المدن في ظل الثورة الصناعية ودينامية الطبقة البورجوازية ... وهذه العناصر لم تبدأ بالتوافر في العالم العربي، إلا عند نهاية القرن التاسع عشر، بتساوق مع تحولات سياسية وفكرية أفرزت حركات مقاومة الاستعمار، ومهدت لقيام الدولة الوطنية، لقد جرى تعرف الثقافة العربية على الرواية العالمية من خلال محاولة بعض الكتاب الذين درسوا لغات أجنبية، ومن خلال الترجمة وسيرورة المثاقفة التي جعلت النقد والجامعات ينفتحان على نظريات الرواية ومناهج تحليلها.

أ- الترجمة

اضطلعت الترجمة - كما هو معلوم - بدور أساسي في توطيد المثاقفة، منذ جهود رفاعة الطهطاوي الذي عمل على تنظيم التعريب اعتمادا على منظور يتخير أفضل ما عند الغرب، وما يمكن أن يمد مصر بأسباب القوة والرقي، لكن ترجمة الرواية اقترنت أكثر باتساع قراء الصحافة والحاجة إلى تسلية القارئ وإمتاعه، ومن ثم فإن كثيرا من تلك الترجمات لم يكن يراعي الدقة والأمانة، بل كان يمارس الرقابة وفق مقتضيات الحال ومراعاة الأخلاق العامة، وحظيت الروايات البوليسية و«الوردية» بالقسط الأوفر من الترجمة والاقتباس والتلخيص. ولم تظهر ترجمات معقولة إلا عندما أصدر محمد حسن الزيات مجلة «الرواية» في الثلاثينيات من القرن الماضي. وبإنشاء مشروع لجنة التأليف والترجمة في القاهرة، ارتقى مستوى الاختيار والتعريب، ثم توالت الترجمات في أقطار عربية أخرى، غير أنها لم تصدر عن تخطيط

أو تنسيق، ولم تتبع مقاييس تولي الأسبقية لنصوص تتوافر على قيمة عالمية، بل إنها غالبا ما تتجاوب مع مقياس «الأكثر مبيعا» في الغرب أو مع مقياس الموجات الطلائعية.

لكن حضور الترجمة تجلى بشكل آخر منذ أوائل القرن العشرين، من خلال نصوص روائية عربية تحمل بصمات اللغات الأجنبية، عبر تركيب الجملة وتشكيل السرد وتطويع اللغة على نحو ما نجد في «الساق على الساق»، لأحمد فارس الشدياق، وفي «زينب» لهيكل، و«عودة الروح» لتوفيق الحكيم، و«إبراهيم الكاتب» لعبدالقادر المازني.

وعلى رغم الثغرات الكثيرة التي تقترن بترجمات الرواية الأجنبية إلى العربية، فإنها لعبت دورا ملحوظا في تحسيس القارئ بالتنوع والتجديد اللامتناهيين في مجال الإبداع الروائي، وأتاحت لأقلام عالمية أن تصل إلى الساحة العربية حاملة رؤيات وأشكالا مختلفة.

وقد لا نغالي إذا عزونا إلى ترجمة الرواية الأجنبية إقبال بعض الروائيين العرب على «التصادي» مع طرائق لها إمكانات سردية مشوقة وشكل جذاب، بغض النظر عن مدى استيعاب الروائي العربي لخلفية الشكل الفلسفية والسوسيولوجية. هذا ما نلمسه مثلا، في الشكل الروائي القائم على سرد الحكاية نفسها من منظورات وأصوات متعددة، فلا شك في أن ترجمة «الصخب والعنف» لفولكنر، و«رباعية الإسكندرية» للورانس داريل، قد لفتتا الأنظار إلى الإمكانات غير المسبوقة التي قدمها هذا الشكل، وهو ما جعل، حسب ظني، فتحي غانم يستفيد من ذلك في رباعيته «الرجل الذي فقد ظله»، وكذلك نجيب محفوظ في «ميرامار».

وهذا لا يعني أن هناك تقليدا أو محاكاة لأن الشكل الفني قابل للترحُّل والتفاعل مع سياقات إبداعية وثقافية غير التي تبلور فيها ليستولد نصوصا روائية مغايرة لـ «الأصل» ومغتنية بالتوظيف الجديد.

ب – نقد الرواية ونظرياتها

إلى جانب الترجمة، اضطلع النقد بتشغيل مفاهيم وتصورات نقلت النص الروائي من حيز المتعة والتسلية إلى نطاق الحوار الثقافي داخل المجتمع. وقد برز النقد الروائي منذ البدايات مع ظهور «زينب» و«الأجنحة المتكسرة» و«الأيام» و«عودة الروح» و«قنديل أم هاشم»، وبغض النظر عن «سيولة» ذلك

النقد وإسقاطاته الجاهزة التي قد لا تمت بصلة إلى النص، فقد كان وسيلة إلى تحريك سيرورة التطور والتحولات الاجتماعية والسلوكية والفكرية. كانت الرواية العربية منذ نشأتها، مواكبة في آن لمرحلة التحرر الوطني وللتبدلات المجتمعية، وكان الكثير من الثيمات يلتقي مع نظائره في مجتمعات أخرى، والتقطتها روايات أجنبية بتركيب فني ناضج يضفي عليها أبعادا إنسانية تتعدى سياقها الخاص. بعبارة أخرى، فإن اتساق المجتمعات الأوروبية في تطوراتها السياسية والاقتصادية، وانغراس الرواية في صلب طبقة قارئة واهتمام الفكر الفلسفي بالتنظير لها وإدماجها في أنساق التفكير، قد وفر لتلك الرواية شروطا ترتقي بها إلى المستوى الكوني. وهذه شروط لم تتوافر للرواية العربية، إلا أنها، على امتداد مائة سنة، غدت محفلا للخطاب المتميز الملتقط لذبذبات التغييرات ولحدة التوترات النفسية والاجتماعية.

وعلى رغم أن تدريس الرواية لم يدرج في برامج التدريس بجامعاتنا إلا في العقود الثلاثة الأخيرة، فإن النقد الصحافي والأدبي غير الأكاديمي جعل من نقد الرواية مجالا للصراع الثقافي والأيديولوجي، فأسهم في انتشارها وإضفاء المشروعية عليها بوصفها جنسا تعبيريا يجدد اللغة ويرتاد فضاءات كانت مغيبة من قبل.

وفضلا عن ذلك، أسهم النقد والترجمة في التعريف بنظريات الرواية وبالتنظيرات المختلفة التي أفرزتها ساحة النقد العالمي. وقد جاء هذا الاهتمام بنظريات الرواية متأخرا عندنا، لأن التجديد النسبي للدرس الجامعي بدأ بعد الستينيات من القرن الماضي، ومع ذلك، فإن ما قدمته بعض المجلات المتخصصة والكتب النظرية المترجمة أسهم في التمهيد لنقلة نوعية تمس علاقة الروائي والقارئ بالرواية وبتاريخها وتحولاتها وطاقتها الفكرية، أي أن الاطلاع على مختلف تنظيرات الرواية العالمية نبه المتعاطين معها إلى أبعاد أخرى غير التسلية واستبدال التخييل بالواقع المتجهم. من ثم انتفت علاقة «البراءة» مع الرواية كتابة وتلقيا، وبدأ الالتفات إلى إمكاناتها الهائلة في تمثيل المجتمع ومحاورة الكينونة، واستدعاء المتخيل الأسطوري والتاريخي والاجتماعي. ولعل من أهم التنظيرات التي حركت اهتمام النقد العربي تنظيرات كل من جورج لوكاش وميخائيل باختين، لأنهما أبرزا الأهمية الفلسفية واللغوية للرواية وربطاها بمجال إنساني أوسع من التصنيفات الطبقية الضيقة. كذلك، فإن النظريات السيميائية والبنيوية والسردية أثرت

في طرائق تلقي النص الروائي، وعملت على تذويب الكثير من المفاهيم والمصطلحات الدوجمائية المختزلة لمكونات النص وتجلياته السردية.

كل ذلك أوجد للرواية مكانة بارزة بين الأجناس الأدبية العربية، وأسعف الروائيين على الانطلاق خارج النماذج المكرورة، لأن الرواية في جوهرها شكل متمرد على التخوم والتعقيدات المقيِّدة.

ج – البحث عن شكل «عربي» خاص

في إطار علائق الرواية العربية بـ الرواية الكونية، نتوقف عند الدعوة إلى بلورة شكل روائي عربي، يضمن الأصالة ويغني عن «استيراد» شكل غريب عن الثقافة العربية، وفي رأيي أن هذه الدعوة، خصوصا منذ السبعينيات من القرن العشرين، كانت تكتسي طابع ردة فعل على الذين هاجموا الروائيين العرب لمحاكاتهم شكلا غربيا دخيلا، في حين أن التراث العربي يزخر بالنصوص السردية ذات الشكل الممتع والحكايات المسلية، وأعتقد أن وراء تلك الضجة حول شكل الرواية مقاصد أيديولوجية تخدم الاتجاه الأصولي الذي استشعر «مخاطر» الرواية في أشكالها الحداثية على الفكر التقليدي والمواصفات الموروثة واللغة المحنطة، ذلك أن الروائي يختلف جذريا عن راوي الحكايات والنوادر وعن مُسامر السلطان والحاشية، إنه بالأحرى صاحب رؤية وتحليل وسخرية يلتقط جدلية اللحظات والصراعات وهي قيد التكون. ويتوسل بالتخييل لتحريك الفكر والوجدان. وإذا كان استيحاء أشكال النثر العربي مسألة طبيعية ومشروعة ضمن البحث الفني الذي ينجزه كل روائي لتطوير أدواته وتجديدها، فإن مصدر الخلط والتشويش هو ذلك الخطاب «النقدي» الذي تبنى هذه الدعوة باسم الأصالة وحماية الإنتاج الروائي العربي من الاغتراب، بل هناك مَنْ دعا إلى جعل النصوص تحمل واسمة «رواية إسلامية»، وتقتصر على شرح التعاليم من خلال قالب حكائي! والخلط واضح في هذا الطرح لأنه يصدر عن منظور أيديولوجي منغلق يخدم الأصولية الإقصائية. أما أشكال الأجناس الأدبية، فهي لا تتقيد بالوسط الثقافي الذي ظهرت فيه، لأنها منفتحة متفاعلة مع الثقافات الأخرى، ولا تنفك تتلقى من مبدعي العالم إضافات وتعديلات وتحويرات. وتاريخ الرواية الكونية يؤيد ذلك، فهي شكل مرن يمتص جميع الأجناس التعبيرية، ويستوعب كل الأشكال والأساليب السردية ويطوعها لمختلف الرؤيات والأفكار لتكون الرواية قريبة من

الحياة متفاعلة مع تبدلاتها وتعقيداتها. والشكل على رغم أهميته لا يمكن أن نعتبره العنصر الحاسم في تقويم الرواية أو في إثبات انتمائها العرقي، لأن الرهان في الإبداع يتوقف على مقدرة الروائي على إقناع القارئ والناقد بأن نصه يشتمل على مجموعة مكونات متضافرة تنسج سماته الجمالية والفكرية والشعورية، وتحبل بالإيحاءات والالتباسات المذكية للتأويل والتأمل ومتعة القراءة، ولا يكفي مطلقا أن يستظل الروائي العربي بفضاءات ألف ليلة وسردياتها المتداخلة، المتوالدة، أو بمقاسات أبي حيان أو بمقامات الحريري ليضمن أصالة روايته. ذلك أن الشكل السردي، أكان قديما أم حديثا، إنما يسترجع حياته ووظيفته من خلال التحيين الذي ينجزه الروائي عبر مسالك معقدة ومعمار متعدد الطوابق يكون الشكل فيه جزءا من كل.

لقد تبين من التجارب التي استوحت الأشكال السردية العربية القديمة (السير الشعبية، ألف ليلة وليلة، كتب السيرة والتاريخ والرحلات وكتب التصوف)، أن توظيف الشكل التراثي لا يجري بكيفية برانية، وإنما يخضع لإعادة تشكيل، ويتفاعل مع مقتضيات التخييل والرؤية إلى العالم التي يسعى الروائي إلى بلورتها انطلاقا من أسئلته الحاضرة، ومن ثم فإن الشكل التراثي لا يفصل الرواية العربية عن أفقها الكوني، بل يحمل إليها عناصر إضافية، ويسهم في إزالة الحواجز المصطنعة بين شكل تراثي «أصيل» وآخر عالمي «مستورد».

٢- الرواية العربية في سياق ما بعد الكولونيالية

نستعمل مصطلح ما بعد الكولونيالية هنا، للإحالة إلى فترة الخروج من الاستعمار لمواجهة عواقبه وامتداداته، من خلال تأكيد الهوية وتحرير التاريخ والثقافة والبحث عن مرتكزات أيديولوجية وسياسية لمقاومة هيمنة الإمبريالية ووصائيتها المتعددة الأشكال. وبالفعل، فإن فترة ما بعد الاستقلالات اقترنت بظهور حركات سياسية تؤثث زمنية ما بعد الكولونيالية (مشروع القومية العربية، عدم الانحياز، العالمثالثية...)، وتنحو صوب تدعيم التحرر وفق أطروحات اقترنت بأسماء مفكرين ومناضلين أمثال فرانز فانون، ونيكروما، وكابرال، وعبدالناصر، ونهرو ... إن هذه اللحظة التاريخية هي بمنزلة انعطافة نحو إعادة تحديد العلائق بين مستعمري الأمس والمتحررين من سطوتهم. وهي لحظة أوحت في البداية إلى أن في الإمكان إعادة النظر في مفهوم القيم الكونية والنزعة الإنسانية على أساس ملموس، يأخذ في الاعتبار التغيرات

السياسية وثورات الشعوب. لكن النظام الإمبريالي القائم منذ أكثر من قرنين، لا يمكن أن يهزم بسهولة أو أن يتقبل قيم ما بعد الكولونيالية. ونتيجة لذلك انبثقت في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية حركات تحررية لمقاومة الإمبريالية، انطلاقا من الثقافة والأيديولوجيا على نحو ما يحلل ذلك إدوارد سعيد (٦). وفي هذا المناخ تبلور أدب ما بعد كولونيالي على أسس حداثية، ومن خلال نصوص تتميز بفنيتها ومضامينها وقيمها الكونية الجديدة.

بالنسبة إلى الأدب العربي، وخاصة الرواية، نلاحظ أنها لم تول اهتماما كبيرا لأبعاد ما بعد الكولونيالية على النحو الذي برزت به في النصوص المكتوبة بلغات أجنبية داخل القارات الثلاث. بل إن الرواية العربية في فترة ما بعد الكولونيالية انصب اهتمامها على «الداخل» أي المؤسسات ورموز السلطة وتشخيصات المقدس، خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧ وانهيار الآمال التي كانت معلقة على تشييد قومية عربية ديموقراطية تحررية، لكن ذلك لا يعني أن الرواية العربية انكفأت على نفسها ومشاكلها الخاصة، وإنما سلكت طريقا آخر قادها إلى ملامسة الأبعاد الكونية بدرجات متفاوتة، وسنرصد مسار هذه التحولات للرواية العربية عبر المحاور الآتية:

أ- الكتابة خارج أسيجة الأيديولوجيا السائدة

عند منتصف القرن العشرين، آخذت الرواية العربية، خاصة في مصر والشام والعراق، تتخلص من مياسم المحاكاة وعقابيل البلاغة الموروثة، وبدأت تستوحي «المواد الخام» المستنبتة فوق فضاءات المدن المترامية الأطراف، وفي ثنايا الطبقات والفئات المتوالدة من التنضيد الاجتماعي، وتراكم التراكم والأحداث المزلزلة: الحرب العالمية الثانية، الاستقلالات السياسية، اتساع التعليم والصحافة، ارتياد المرأة حومة الشغل والوظيفة، وسرعان ما بدأ الشكل الروائي – الذي ظل متلكئا منذ نهاية القرن التاسع عشر – يضطلع بدور المرايا العاكسة للتحولات المتلاحقة، وكان متشيعا – بحكم اقترانه بالمثاقفة – لفورة التجديد في السلوكات والملابس والعلائق وتعددية اللغة والأصوات وتمازج مستويات التعبير، وتخطي اللياقة ومظاهر الاستسلافية المتجذرة في العقول. لذلك فإن فترة الانتقال إلى مرحلة تاريخية مختلفة، في ركاب ما بعد الكولونيالية، قد خففت من عبء «المتخيل الوطني» ومن توجيهاته الكابحة لعنفوان الفردية المتنزية وراء أسيجة القيم الماضوية، ذلك أن أسئلة الوجود

والانخراط في العصر وتحريم الذات من كبتها أصبحت من الهموم الأساسية للفرد العربي، يترابط مع أسئلة السياسة واستكمال التحرر. وعلى عكس الخطاب السياسي السائد آنذاك الذي كان يسعى إلى إلغاء ما عداه وإبقاء الناس مشدودين إلى أفق سياسي يتهاوى، يوما بعد يوم، فإن الخطاب الروائي - بإمكاناته الشكلية والتخييلية المتطورة - اتجه إلى تبني الأحاسيس والرغائب والرفوض التحت/ أرضية الكامنة في نفوس الناس، وصياغتها روائيا في نصوص تتحدى الرقابة وتطهرية سدنة المعابد. وفي هذا الاتجاه ظهرت روايات مثل «السراب» لنجيب محفوظ (١٩٤٩)، «الحي اللاتيني» لسهيل إدريس (١٩٥٥)، «أنا أحيا» لليلى بعلبكي (١٩٥٧)، وهي روايات تترجم بعضا من هذا التحول نحو استبطان الذات، وكشف الرغائب، وإسماع صوت المرأة المتمردة.

ولا شك في أن في طليعة العوامل التي أكدت انعطافة الرواية العربية نحو الانطلاق خارج الأسيجة الأيديولوجية وهزيمة ١٩٦٧ التي زعزعت ما تبقى من أوهام حول شرعية الأنظمة، وكشفت للعيان مفاسدها المنحدرة من التسلط والحكم الفرضي والمتاجرة بالقضية الفلسطينية. لهذا أميل إلى اعتبار تلك الانعطافة بداية لـ «انشقاق» الأدب العربي الطلائعي عن الأنظمة والأيديولوجيات التبريرية، وهو «انشقاق» فكري وإستاطيقي وقيمي، أتاح للرواية العربية أن تبدع نصوصا جريئة شكلا ومضمونا على نحو ما نتبين ذلك من خلال بعض روايات تلك الفترة: «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، جيل الستينيات في مصر (صنع الله إبراهيم، الغيطاني، بهاء طاهر، عبدالحكيم قاسم، محمد البساطي ... إلخ)، مجموعة من الروائيين العرب (تيسير سبول، هاني الراهب، غسان كنفاني، حيدر حيدر، عبدالرحمن منيف، محمد زفزاف، غادة السمان، يوسف حبشي الأشقر، غائب طعمة فرمان).

منذ الستينيات إذن، بدت كتابة الرواية في كثير من الأقطار العربية، بمنزلة ورشة للتجريب، وصوغ ما يعتمل في النفوس من تشظٍّ وغضب ويأس، إنها مسافة حفرتها الهزيمة مبعدة الروائيين عن الأيديولوجيا السائدة، فجعلتهم يحولون الرواية إلى خطاب أساسي يسعى إلى استيعاب ما عملت أجهزة الدولة على تمويهه وتزييفه. ولم تكن تلك النصوص تتوخى التعبئة أو التحريض، بل كانت تحفر عميقا في مسالك النفس والوعي والروح، وتلملم ما قد يسعف المواطن العربي على شحذ وعيه وإدراك موقعه داخل مجتمع مسلوب الإرادة، ووسط عالم مَوّار بالتغيرات والتربصات. يمكن القول، في

اختصار، إن الرواية العربية ارتادت مرحلة من النضج جعلتها تسلك السبيل إلى ما يبرّز خطابها المؤثر، المميَّز، ضمن خطابات الثقافة العربية الباحثة عن أفق للتغيير الجذري. بعبارة أخرى، أصبحت الرواية عندنا تضطلع بتلك المهمة المعقدة التي حددها ميخائيل باختين:

«إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا اللغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا، وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما، ورطانات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال والأعمار والمدارس والسلطات والنوادي والموضات العابرة» (٧).

من هذه الزاوية، استطاعت الرواية العربية أن تمد جسورا وطيدة مع الرواية في أبعادها الكونية، لأنها ارتادت مناطق الكلام الممنوع، وتوغلت في إنتاج خطاب مركب يمتح من المعيش والمحلوم به، من الذاكرة والتاريخ، من الأسطوري والواقعي، من النفسي والجسدي، كأن الرواية في اندفاعاتها الجسور، تسترد الأصوات التي سرقتها قوى القمع والكبح، لتوسع معجم الاحتجاج والرفض والمكاشفة.

ب – تطويع اللغة وانتهاك المقدس

بالفعل لا يمكن أن يتجدد الإبداع الأدبي أو الخطاب الفكري، إذا لم يتحقق ذلك عبر تجديد اللغة وتوسيع إمكاناتها التعبيرية، وجعلها متطورة على إيقاع العصر، والاستكشافات والتجارب الحياتية. هذا ما تؤكده تواريخ الآداب والثقافات، وهذا ما أسهم في تحقيقه جزئيا الأدب العربي الحديث، بمختلف أجناسه التعبيرية، والرواية – على وجه التحديد – اضطلعت بدور بارز في تطويع لغة النثر العربي وربطها بالمستويات الحياتية المتباينة، وتخليصها من أثقال البلاغة اللفظية المتخشبة. بتعبير آخر، فإن ارتباط الرواية بتسمية الأشياء ووصف المحسوسات، واستبطان المشاعر، ومزج التأمل بالفلسفة، والمراوحة بين النبالة والابتذال، هو ما «يرغمها» على التطور والتكيف، وابتداع الكلمات والصيغ والتراكيب، إذ لا تملُّك للعالم المستجد من دون لغة جديدة ملائمة.

وكما هو معلوم، فإن مسألة اللغة جوهرية في إشكالية النهضة على المستوى الكوني. ولا بأس من التذكير بالتجربة اللغوية في أوروبا خلال انطلاق سيرورة نهضتها، والجهود المبذولة للانفصال عن اللاتينية، وبلورة لغات تعتمد

تطوير اللهجات وترقيتها لتصبح لغة قادرة على استيعاب العالم وخوض غمار المنافسة الثقافية. ولعل مثال ألمانيا يجسد أهمية تطوير اللغة وتطويعها للخروج من المحلية الضيقة إلى فسحة التفاعل العالمي [٨].

وقد أثبتت اللغة العربية غنى إمكاناتها وقدرتها على استيعاب المصطلحات العلمية والفلسفية أثناء عصور ازدهار حضارتها، وعلى رغم فترات الانحطاط، واصلت العربية رحلتها إلى أن وجدت نفسها، مطلع القرن العشرين، أمام عالم سريع الخطى، وأمام لغات متفوقة بعلومها ومخترعاتها وفلسفتها وآدابها. ولأن العالم العربي لم يعد منتجا في مجال العلوم، مكتفيا باستهلاكها، فإن تطوير اللغة لم يواكب الإيقاع المطلوب، خصوصا أن بعض التصورات الأصولية الدينية عن اللغة، قد عرقلت التجديد المطلوب بحجة الحرص على صون قداسة لغة القرآن، والحفاظ على «نقائها»، لكن على رغم ذلك، أسهمت النصوص الشعرية والقصصية والروائية والمسرحية في خلخلة التقديس الاستسلافي للغة، وأعطت الأسبقية للتعبير عن الملموسات المستجدة وعما يكون عصب التواصل والتعلم وتعميق المعرفة.

ويلخص الروائي عادل كامل في مقدمة روايته «مليم الأكبر» مأزق اللغة العربية آنذاك (١٩٤٤) على هذا النحو: «لقد صنع الجاهليون لغة تناسب بيئتهم، أما الكتاب المتأخرون فقد صنعوا بيئة تناسب لغة الجاهلية».

إلا أن التجربة التي خاضتها الرواية بعد الستينيات من القرن الماضي، لم تخضع لأوامر التقديس والحرص على «النقاء» و«الصفاء» ووحدة مستويات اللغة المكتوبة، إن وعيا جريئا عند بعض الروائيين جعلهم يحققون انتهاكات إيجابية من دون انتظار طويل لاجتهادات المجامع اللغوية المتصلة بتعريب الكلمات الأجنبية المتداولة في الحياة اليومية، وفي بعض المعاملات. لقد آثر هؤلاء الروائيون أن يستعملوا الكلمات الأجنبية عندما لا تتوافر معادلاتها العربية، وفي أحيان أخرى يلجأون إلى العامية، ويصوغون الحوارات بلغة الكلام اليومي، وهو اختيار يرفض التخلي عن الدقة المرتبطة بتشخيص التفاصيل، ويرفض التضحية بالأشياء التي لا توجد كلمات فصيحة لتسميتها، وعلى سبيل المثال، نجد في رواية «ذات» لصنع الله إبراهيم، ما لا يقل عن ربع كلمات النص، مأخذوا من معجم أجنبي لأن الكاتب حريص على تسمية الأشياء والآلات والأجهزة التي تسربت إلى حياة الطبقة المصرية المتوسطة، وأيضا لأنه في قصاصات الصحف التي نشرها موازية للنص السردي، نعاين

أن لغة الصحافة نفسها مرصعة بالكلمات الأجنبية، والملاحظة نفسها تطالعنا في رواية عبده جبير «عطلة رضوان» التي تستعين بالكلمات الأجنبية والعامية لتشخيص الفضاء والمحادثات وأجواء أسواق التهريب في مدينة بورسعيد، وفي رواية «أن تكون عباس العبد» لأحمد العايدي الصادرة سنة ٢٠٠٣، يكاد نصف كلماتها يكون غير فصيح، ومستمدا من اللغة الإنجليزية.

صحيح أن «صفاء» اللغة العربية قد «خُدِش» في النصوص الروائية، لكنه خدش أفادت منه على مستوى دقة الوصف وتجسيد التعددية اللغوية (بل والفوضوية) القائمة فعلا داخل مجتمعاتنا العربية.

غير أنه، إذا تذكرنا القرابة الوطيدة بين الفصحى والعاميات والتبادل المخصب بينهما، فإننا سنقر بأن الرواية تسهم عُمْقيا، في تطويع اللغة من خلال تهجين إيجابي يربط التعبير بالمعيش، وينصر نُسغ الحياة على لغة القواميس، ولدينا في ترجمة رواية «عوليس» لجيمس جويس التي أنجزها طه محمود، مثال ملموس على تعاون الفصحى والعامية لاستيعاب تلوينات التعبير المتراوحة، عند جويس، بين تيار الوعي واستحلاب الذاكرة، فكانت ترجمة الحوارات والمونولوجات بالعامية المصرية تجربة مفيدة في إبراز تضاريس الشخوص وتمايز التلفظات.

ومهما يكن من اختلاف حول الموقف من اللغة وصفائها، فإن الملاحِظ يعاين دور الإبداع الأدبي والمسرحي في تحريك المجال اللغوي وتوسيعه وتطويعه ليواكب إيقاع التبدلات المتسارعة ومقتضيات التعبير اليومي، بعيدا عن التوجهات الماضوية، المتسترة وراء التعلل بضرورة «تقديس» لغة القرآن والتراث. والملحوظ كذلك، أن اللغة العربية - على رغم قدَمها وامتلاكها تراثا غنيا شائقا، واتساع الرقعة التي تتحدثها وتكتب بها - فإنها غير منتشرة دوليا وغير معترف بها في «السوق العالمية» للثقافة، وهذا ما يقف عقبة أمام «تدويل» الرواية العربية، في حين نجد أن الروائيين العرب الذين يكتبون بلغة أجنبية، سرعان ما تحظى نصوصهم بالاهتمام والذيوع، لأنها تستفيد من البنيات التحتية للنشر والتوزيع والتلقي، ومن مناخ حرية التعبير الذي يتيح للروائي الذهاب إلى أقاصي تجربته الفنية.

لذلك، فإن ترجمة الرواية العربية إلى لغات أجنبية هي حلقة أساس في فك الحصار عن النصوص المتوفرة على رؤيات وتقنيات ذات أواصر قوية بالرواية العالمية في مبناها ودلالاتها الإنسانية.

ج - التاريخ لزمنية الرماد

خلال مرحلة ما بعد الكولونيالية وانعكاساتها على الإنتاج الروائي، نجد أن النصوص التي استوحت ثيمة نقد الإمبريالية والامتدادات الاستعمارية تكاد تعد على الأصابع. وفي مقابل ذلك، ومنذ سبعينيات القرن العشرين، تكاثرت النصوص التي تستعيد تجارب الخيبة والإحباط وسنوات السجن والمنفى، ومشاهد التعذيب ومطاردة المناضلين والمثقفين، وهو المصير الذي آلت إليه الدولة الوطنية والمشروع القومي الديموقراطي ... تبخرت الأحلام وامتلأت السجون، وترسخت القطيعة بين الدولة والمجتمع المدني، وأعلنت الحرب على النخب المثقفة المنتقدة والفكر المناهض للاستبداد والعسكرتاريا.

على امتداد نصف قرن إذن، دخل تاريخ المجتمعات العربية، بعد الاستقلال، في متاهات الأيديولوجيات الكليانية والشعارات المخاتلة، وفقدان البوصلة والعجز عن حماية المصالح والانخراط في العصر، وقد استطاعت الرواية أن تتسرب إلى هذه الزمنية الرمادية التي كانت الأنظمة وأبواقها تسعى إلى دفنها وسط المزيد من الشعارات والهزائم ... استوحت هذه الزمنية الرمادية لا بقصد الفضح والتشهير، وإنما لتكشف شروط وجود الإنسان العربي، وأسباب العطالة الملجمة لقوى الإبداع والتشييد.

وقد سلكت معظم الروايات التي أرَّخت لأزمنة الرصاص طريق البناء الفني المتقدم، حيث تحضر الذات والذاكرة والتاريخ وخطابات المرحلة العاكسة للظاهرة الاجتماعية - السياسية المقوِّضة للآمال والعزائم. طبيعي أن تنطوي هذه الروايات على قسط من الشهادة، إلا أن نصوصها لا تعزل السياسي عن بقية العناصر المؤطرة لحياة الناس، ولا عن الشكل المتنوع، الحامل لمختلف المشاعر والتفاصيل واللغات، لذلك لا يمكن أن نختزلها في تسمية روايات عن الدكتاتورية أو القمع، بل هي روايات الحياة العربية طوال نصف قرن من التاريخ المعاق، واستحضار للقيم البديلة المتولدة في أتون مقاومة الانحراف والتسلط.

من هذا المنظور، نجد روايات ذات أبعاد كونية مثل: «نجمة أغسطس» لصنع الله، و«شرق المتوسط هنا والآن»، لمنيف، و«اللاز» للطاهر وطار، و«الاغتيال» لإبراهيم الحريري، و«اعترافات كاتم الصوت» للرزاز، وصولا إلى الروايات التي استوحت الحرب الأهلية في لبنان مثل: «الوجوه البيضاء»، لإلياس خوري، و«ضحك الحجر» لهدى بركات و«تقنيات البؤس» لرشيد الضعيف، و«حكاية زهرة» لحنان الشيخ.

إن استيحاء زمنية الرماد والاحتراب بين فئات الشعب الواحد، هو في آن مناخ محلي يؤشر على سيرورة التاريخ العربي المتعثر، ويلامس ظاهرة كونية طبعت تاريخ الأمم ولا تزال. واللافت هو أن الشكل والكتابة في هذه الروايات متقدمان كثيرا على الخطاب الأيديولوجي السائد، ومتواصلان مع حداثة الرواية العربية التي أخذت ملامحها تتبلور وتتسع عبر مختلف الأقطار العربية. بعبارة ثانية، فإن الطبيعة السياسية والاجتماعية الكامنة وراء ظاهرة الزمن الرصاصي لم تجعل الروائيين يتخلون عن مستواهم الفني ووعيهم الفكري ليكتبوا مجرد شهادات سردية، كما فعل العديد من ضحايا القمع والتعذيب (٩).

د - تأريخ الذات واستعادة الكينونة المغيَّبة

تكتسي السيرة الذاتية أهمية كبيرة في مسار النص الروائي العربي، ليس فقط لأنها غالبا ما ارتدت شكل الرواية، بل لأن كتابها ينتمون إلى طبقات اجتماعية بسيطة جعلت من المعرفة رأس مالها، وجوازها إلى حقل السلطة الثقافية. فعندما نشرت «الأيام» لطه حسين في العشرينيات من القرن الماضي، جاءت تحمل صوت الذات المفردة المنبثقة من صلب الحركة الوطنية والاجتماعية ذات القيم الغيرية والأهداف المتلاحمة، لتثير الانتباه إلى قيمة الفردية وإلى دورها في تشييد المجتمع وتنويره.

بعبارة أخرى، حملت السيرة الذاتية، منذ ذاك، صوت الذات الذي كان متلاشيا وسط جوقة الأصوات الجماعية، لكن السياق لم يكن يسمح بكتابة السيرة الذاتية في مجموع تجلياتها وسلوكيتها، ومنذ الستينيات، أطلت نصوص يمتزج فيها السيري بالروائي، وتتوغل في استكشاف مناطق الذات المسكوت عنها، خاصة ما يتصل بالجنس والعلائق العائلية وأصقاع «الغرابة المقلقة» المفضية إلى تعدد الذات وانقساماتها وإلى أسئلة الوجود والكينونة.

وأعتقد أن «الخبز الحافي» لمحمد شكري (١٩٧٢) هي السيرة التي سعت إلى تأريخ الذات بجرأة وصراحة، مثيرةً الانتباه إلى الفئات الواسعة المهمشة التي تعيش الإخفاق السياسي والاجتماعي في شكل بؤسٍ لا تسعه الكلمات.

ولا شك في أن تجربة غالب هلسا الروائية، في مجموعها، هي سيرة ذاتية جسور تؤرخ للذات في نضالاتها السياسية، وفي نزوعاتها الجنسية الشهوانية وفي تعثراتها العاطفية ومساراتها الفكرية.

وهناك أيضا، سِيَر رؤوف مسعد: «بيضة النعامة» و«مزاج التماسيح»، و«غواية الوصال» وسِيَر سليم بركات المجلية لفضاءات غير مسبوقة، وصولا إلى «أصداء السيرة الذاتية» لنجيب محفوظ، المتدثرة بغلائل البوح الصوفي ونفحات الكتابة الشذرية المحاذية للشعر.

في مثل هذه النصوص، لا تظل «الذات العربية» متلحفة بواسمات تعميمية أو تصنيفات غائمة، بل يأخذ الفرد العربي سَمْتَه البشري وأبعاده الإنسانية وملامحه المتفردة.

امتدادا لإسماع صوت الذات، نجد روايات تتعدى طموحاتها تمثيل الواقع واسترجاع التاريخ إلى صعيد محاورة الكينونة في هواجسها الميتافيزيقية وإطلالاتها الأسطورية وأسئلتها التجريدية المتطلعة إلى معانقة المطلق. وهذا البعد الفلسفي التأملي الملتصق بوجود الإنسان ظل شبه مغيب في النصوص الروائية العربية الأولى المشدودة إلى سياقات الواقع وأصدائه الأيديولوجية. لكن ملاقاة «الآخر»، واهتزاز الطمأنينة المنحدرة من فترة الكفاح الوطني، أتاحا للأسئلة الأونطولوجية أن تطفو لتضفي على وجود الإنسان العربي طابع الشمولية داخل عالم موصول الحلقات والأصداء والأسئلة .. وفي غياب فكر فلسفي عربي يواجه مثل هذه المعضلات، تصدت بعض الروايات لصوغ أسئلة الكينونة والمفارقات المؤجلة لمعانقة الحياة في شموليتها.

وأظن أن من النصوص الرائدة على هذه الطريق، رواية «فساد الأمكنة» (١٩٧٢) لصبري موسي: فهو قد نقل الحكي والأفعال إلى فضاء الصحراء العاري لينسج سردا يجسد صراعات متعالية على السياق المحدود: الجنس في مواجهة الموت، الإنسان يجابه سطوة الطبيعة ولُغزيّتها، الخير يقارع الشر.

وتأتي «رامة والتنين» (١٩٨٠) وتفريعاتها عند إدوار الخراط لتعزز هذا الاتجاه في الكتابة، من خلال أجواء وفضاءات وشخوص متدثرة بالأساطير والأيقونات و«المرايا المتجاورة»، والجري اللاهث وراء انصهار العشق الروحاني في الجسداني المتوفز بالشهوة والحسية تطلعا إلى حب مستحيل.

وهناك أيضا تجربة إبراهيم الكوني الذي جعل شخوصه وحكاياه وتأملاته تستوطن الصحراء، وتلاحق أسئلة المطلق والخير والشر في صراعها الأبدي.

ومن النافل القول إن هذه الروايات العربية تتصادى وتتقاطع مع نصوص عالمية استوحت أسئلة الوجود والكينونة، ومَوْضَعت الفرد في سياق التأملات الجوانية المرافقة لحياته داخل عالم لا ينفك يوغل في متاهات الجنون والعنف والاغتراب.

٤ - الكونية أفقا: الإنجاز والوعي

لا يكاد عمر الرواية العربية يتخطى المائة سنة، وهي فترة مضى نصفها تقريبا في التأثر والتفاعل وتمثل إمكانات الجنس الروائي شكلا وفكرا. ولم يشمل إنتاج الرواية مجموع الأقطار العربية، إلا منذ ثلاثين سنة أوأقل، فضلا عن استمرار الأمية وتعثر شروط النشر والتوزيع وحقوق المؤلف. لأجل ذلك، فإن القراءة التي قدمناها للرواية العربية من منظور العالمية هي قراءة إيجابية عن قصد لأننا نعتبر أن الحصيلة ذات قيمة رمزية كبيرة، إذ استطاعت الرواية أن تخترق الحواجز والأسداف لتفتح كوى وسط كتلة الخطابات المتخشبة الجاهزة التي تسوط آذان ومشاعر الناس صباح مساء. جاءت الرواية - في نماذجها الجيدة التي أشرنا إلى بعضها - لتبتدع مجالا مختلفا للقول والبوح والانتقاد وتحرير الذاكرة والمخيلة، عبر لغة تؤثر سعة الحياة على سجن البلاغة الموروثة.

لكن هذه «القراءة الإيجابية» لا تعني أن الرواية العربية تستغني عن الانتقادات والمآخذ، أو أنها - بما هي عليه - تضاهي ما يمكن أن يعتبره النقد العالمي رواية كونية. ذلك أن تجربتها المحدودة في الزمن والتراكم هي بحاجة الى النماء النوعي.

من هذا المنظور، أُجمل انتقاداتي في مسألة الوعي النظري عند الروائيين العرب. ولا أقصد بالوعي النظري ما يتعلق باستيعاب نظريات الرواية وتاريخها ومنجزاتها وحسب، وإنما أعني تلك العلاقة القلقة الدائمة بين الروائي وممارسته، بين ما يتخيله ويحلم بإنجازه وبين النصوص التي «تترجم» بذور التخييل إلى نصوص منتهية مؤقتا، ذلك أن ما يستحصده الروائي في تجاربه الحياتية وقراءاته المتنوعة إنما يصبح وعيا فاعلا عند الممارسة وبعدها، أي حينما يخضع منتوجه للتمحيص والمقارنة ليكتشف إمكانات أخرى للتحقق النصي غير التي انتهى إليها. وهذه الممارسة النظرية لا نجدها عند جميع روائيينا، الذين يستسلم بعضهم إلى التشبث بطريقة معينة في الشكل والكتابة، ولا يكلف نفسه عناء تشغيل «وعيه النظري» لاستكشاف مناطق أخرى وطرائق أقرب إلى روح الرواية المتحولة باستمرار.

إلى جانب ذلك، يمكن أن أسجل بدوري وجود التباس أو قصور لدى بعض الروائيين العرب، في إدراك الأبعاد السوسيولوجية والفلسفية للشكل الروائي الذي هو جزء من المضمون مثلما أن المضمون جزء لا ينفصل عنه. وهذه

هي المعضلة التي طرحها جان بول سارتر في نهاية الثلاثينيات من القرن العشرين، عندما كتب مقالاته النقدية عن مورياك وفولكنر ودوس باسوس وآخرين. لقد لاحظ، بخصوص رواية «الصخب والعنف» أن «التركيب الفني الروائي يحيل دائما إلى ميتافيزيقا الروائي (الكاتب). ومهمة الناقد هي أن يستخلص الميتافيزيقا قبل تقييم التركيب الفني...». وبعد متابعته للتحليل يستنتج أن فولكنر يصدر عن ميتافيزيقا للزمن تقارب تلك التي يصدر عنها مارسيل بروست، وكلاهما «قطع رأس الزمن»، إذ «انتزعا منه مستقبله، أي بُعْد الأفعال والحرية»، ويضيف سارتر، بالنسبة إلى رواية فولكنر. أنها تكتسب قيمتها من تشخيص اليأس وانغلاق الأبواب داخل عالم هرم يختنق. إلا أن البعد الميتافيزيقي في التركيب الفني جعلها تؤول إلى مستقبل مشطوب، من دون أفق، وهذا هو ما يتنافى مع منطق الحياة.

من هذا المنظور، لا يكون الشكل محايدا لأنه يتدخل في ترتيب فوضى العالم وتنظيم السرد وعلائق الشخوص وتوجيه الرؤية إلى العالم، ما الذي يعطي للعالم معنى؟ المحايثة أم التعالي (ترانساندانس)؟ فينومينولوجية الأشياء أم لامرئيتها؟ المنطق الخطي أم فسيفساء التشابك وانبهام المقاييس؟

بهذا المعنى يكون التركيب الفني المحدد للشكل حاملا لخلفية ميتافيزيقية يصدر عنها الروائي، لأن نسج عالم روائي لا يمكن أن يتم من دون تصورما للعالم الذي يحيط بنا.

ويمكن أن نجد مثلا عن علاقة التركيب الفني بالخلفية الميتافيزيقية، في رواية «الشحاذ» لنجيب محفوظ، حيث يأخذ الزمن طابع الانغلاق والانتهاء عند عمر الحمزاوي، الذي أحس بعد تجربة نضالية قاسية أن المستقبل أصبح مشطوبا لأن الثورة متعذرة والعلم هزم الشعر، والجسد غادرته الشهوة، وكل شيء يغرق في السأم واللامعنى، ومن ثم يأخذ البعد الميتافيزيقي في «الشحاذ» الشكل الدائري الذي ينزع عن الزمن أفقه المستقبلي فيختار عمر الحمزاوي الهروب وقطع الصلات مع عالمه.

والواقع أن هذه المسألة شائعة في كثير من الروايات العربية، مولدة الإحساس بالالتباس وعدم ملاءمة الشكل للرؤية إلى العالم المنحدرة من النص.

وهناك سؤال آخر يستحق أن نتوقف عنده قليلا، لأنه متصل بالوعي، والأفق الكوني للرواية العربية. يتعلق الأمر بالشروط الاجتماعية والتاريخية الملتصقة بإنتاج الرواية في العالم العربي، فهي في عمومها، غير مواتية، بل

معاكسة لتوليد شروط الكتابة الروائية. ومن ثم يستخلص فيصل دراج في دراسة قيمة [١٠]: «إن تاريخ الرواية العربية هو تاريخ تحققها الذاتي وإخفاقها الاجتماعي»، معللا ذلك بالاغتراب عن التاريخ الكوني الذي قيد الزمن العربي إلى خصوصية بائرة، وبأن الرواية العربية حتى اليوم لم تتحول إلى ظاهرة مجتمعية على صعيد القراءة والكتابة.

أرى أن من الصعب إثبات أن الرواية ليست ظاهرة مجتمعية في الحقل الثقافي العربي، لأننا لا نتوفر على دراسات ميدانية تخص تلقي الرواية وتحديد جمهورها وطرائق تأويلها، هذه ثغرة كبيرة تجعلنا نعتمد فقط على التخمين عندما نتحدث عن الانتشار والتلقي، فضلا عن ذلك، فإن قراءة الرواية في العالم لا تعني إقبال عدد كبير من القراء على الرواية «الجادة» ذات المستوى الفني والفكري اللائق، فقد يكون جمهور الرواية البوليسية أوسع من قراء الرواية الجيدة.

لكن ملاحظات فيصل دراج - عن شروط الكتابة وعن التحقق الذاتي للرواية وإخفاقها الاجتماعي - هي على نصيب من الصحة، وإن كنت أرى أن تحديد الإخفاق الاجتماعي يظل موضع نقاش، لأن الرواية العربية تحظى - رغم كل شيء - بوجود رمزي لافت: دخلت المدارس والجامعات، تحولت إلى أفلام ومسلسلات تلفزيونية، جذبت فئات من المتعلمين والمثقفين لأنها ارتادت فضاءات وتجارب كانت مغيبة من قبل.

هل يجوز إذن أن نؤاخذ المجتمع على عدم إيجاد شروط ملائمة لكتابة الرواية وانتشارها؟

أعتقد أن شروط التخلف والاختلال تطبع كل مجالات المجتمع، وهي التي تعوق تحقيق الاستقلال النسبي للحقل الأدبي والثقافي، وتحكم على المبدعين بالتبعية للدولة أو الاستقرار في الهامش، ولذلك، فإن الروائي هو جزء من القوى الساعية إلى خلق وبلورة دينامية التغيير وبلورتها والانخراط في الحداثة بقوة ورؤيا. من ثم فإن كتابة الرواية في شروط مضادة هي تعبير عن سيرورة التحولات المختلفة التي تزحزح المجتمعات العربية عن جمودها واستبدالها، والسؤال الذي يطرح نفسه: هل شكل الرواية ودلالاتها مع الجمود والماضوية أم أنهما يحملان رؤية مستقبلية للمجتمعات العربية؟

إن ما يبدو لي سؤالا أساسيا هو: هل يمكن أن توجد رواية حداثية داخل مجتمع «محصور» كأنه من دون أفق سياسي؟

أعتقد أن ذلك ممكن على رغم التعارض الذي ينبني عليه التساؤل. ذلك أن تاريخ الآداب والرواية في العالم يقدم لنا حالات ونماذج استطاعت أن تخترق الحصر والحصار والشروط المضادة للكتابة لتنتج نصوصا تنضح بالحداثة والمستوى الفني الكوني، والأمثلة كثيرة نكتفي بالإشارة إلى اثنين: الرواية الروسية في العهد القيصري ثم تجربة إيرلندا خلال أربعين سنة (١٨٩٠ - ١٩٣٠) أعطت أدبا مستقلا عن الدولة التي تستعمرها، وقدمت أسماء روائيين عالميين مثل جيمس جويس وصموئيل بيكيت.

وبالنسبة إلى المجتمعات العربية، فإن «الحصر» هو سياسي بالدرجة الأولى، نتيجة لغياب الديموقراطية وانعزال الأنظمة عن المجتمع المدني وتبديد الثروات والمصالح ومصادرة حرية التفكير والاعتقاد، إلا أن الثقافة في توجهها العام، وعلى رغم الشروط القاسية، تتابع الإبداع والإنتاج وممارسة النقد وتحليل الأزمة والمطالبة بالتغيير. وضمن هذا السياق المعقد يكتب الروائي العربي وهو مدرك لمأزقه: شروطه لا تختلف عن شروط المجتمع العامة، ولكنه يتوفر على قدرة الكتابة لينسج «الحكايات الكبرى» المستشرفة لأفق الحداثة والتحرر، وليؤرخ - على طريقته - لمرحلة الانحطاط ولـ «القوة الصامتة للممكن» (هيدجر).

وفي الواقع، فإن شروط كتابة الرواية - عالميا - ليست بالشروط المرضية، لأن إعصار العولمة الربحية يجتاح أيضا الثقافة والفن ليحولهما إلى صناعة مبرمجة على أساس الاستيراد والتصدير التجاري، ولإنتاج «رواية معلبة» وظيفتها التسلية وطمس الرؤية الانتقادية، وهذه المخاطر المشتركة تضاعف من مسؤولية الروائيين عربيا وعالميا، لأن عولمة الرواية حسب هذا المنظور التجاري تمس بقيم كونية تسعى إلى مقاومة الانغلاق والأصولية الشوفينية والعنصرية الهدامة.

استخلاصات

١- لا يمكن أن نردد بعد، أن العالمية تمر عبر المحلية، لأن شروطا جديدة حوّرت مفهوم الأدب العالمي والرواية العالمية، وربطت إضفاء مشروعية الكونية على النصوص بأواليات معقدة تتصل باستراتيجية الكتابة والنشر والتوزيع والترجمة والجوائز والتسويق، من ثم، فإن مفهوم الرواية الكونية ليس أحادي الدلالة والإحالة، بل هو موضع صراع، ومنافسة وتشييد. وعليه فإن الرواية الكونية الحاملة لقيم إنسانية جديدة، تجابه رواية تتوسل بالعولمة الربحية

وتكنولوجيا التواصل والتسلية. لذلك، فإن المراهنة على مستوى العالمية تقتضي الوعي بأفق الكونية المناهضة للقيم المتحيزة للذات الأوروبية أو المشايعة لأيديولوجيا التفوق الإمبريالي. والرواية العربية بمنجزاتها ووضعها المتمرد على واقع الحال، تستطيع الإسهام في بلورة مفهوم الرواية الكونية المتخطية للانغلاق والقومية الضيقة.

٢ - إذا كان التأريخ في علائقه الثقافية والسياسية قد أظهر، منذ تجربة الحضارة اليونانية، أن كونية الثقافة التي تدثرت بها هذه الحضارة إنما كانت تخدم تفوقا، وتدعم سيطرة، فإن محاولات أخرى تالية قد تقصدت الأهداف نفسها في أزياء أيديولوجية ودينية مختلفة، وعلى رغم ذلك، فإن الحاجة إلى أفق كوني تحميه قيم إنسانية عادلة تزداد كلما توغلت شعوب العالم في الحروب وصراعات الهيمنة، واعتناق منطق التجزيء الهوياتي والانغلاق الثقافي. ولا أحد يزعم أنه يمتلك وصفة جاهزة لمضمون الكونية التي يتطلع إليها العالم، لكن نقطة البدء - فيما يخيل إلي - هي ابتداع أفق للمعنى المشترك الذي يعطي وجودا وحضورا للإنسانية بجميع مكوناتها وشعوبها وثقافاتها. من هذا المنظور، تبدو الرواية - إلى جانب أشكال أدبية وفنية أخرى - متقدمة على طريق استكشاف الأبعاد العالمية المتصلة باستجلاء مشاعر الإنسان وعلائقه بالحياة، والمجتمع ولغزية الوجود. وهو الأفق نفسه الذي لخصه أحد الباحثين تاريخ الرواية العالمية في أنه: «تاريخ يتساءل عما إذا كان المثل الأعلى الأخلاقي جزءا أم لا من العالم: إذا كان جزءا منه فكيف إذن يبدو العالم - على الأقل في الظاهر - جد بعيد عن ذلك المثل الأعلى؟ وإذا كان هذا الأخير غريبا عن العالم، فما الذي يجعل قيمته المعيارية تفرض نفسها على الفرد ببداهة قوية؟» (١١). وهذا الرأي يؤكد أيضا الصراع الأبدي بين الكائن البشري والعالم المحيط به، بل بينه وبين نفسه، وهي سمات كونية مشتركة تطبع صراعات الفرد ورحلته الحياتية التي تكتسب معناها من ابتداع القيم التي تقاوم الوحشية والسيطرة والهيمنة، وتسعى إلى صيانة حرية الإنسان وقدرته على الفعل.

٣ - إن التطلع إلى رواية عالمية ذات قيم كونية ملائمة للسياق الراهن، وقادرة على حماية النزعة الإنسانية الحق، يظل دوما معرضا لمخاطر العولمة الربحية ولمنافسة الرواية «العالمية» المصنوعة وفق الطلب التجاري. ومن ثم فإن استقلال الرواية أساس لأنه يحميها من الخضوع لمنطق السوق الربحي

وللتبعية السياسية، والاستقلال هو الذي يمكنها من استيحاء الأشكال والمضامين التي بلورتها روائع تمردت على المنوالية والمواضعات والأسيجة الأيديولوجية. وفي نهاية التحليل يتبدى أن الاستقلال النسبي للروائي والرواية مرتبط بالقراء الواعين وبالسياسات الثقافية التي تتغيا حماية الإنسان قبل دعم الاستثمار التجاري للأدب.

الهوامش

(١) انظر مادة جوته في موسوعة Universalis
(٢) انظر Léo Kreutzorg - Udo Schôning: www.ditl.info/art، مادة: Weltliteratur
(٣) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبوديب، دار الآداب، ١٩٩٧.
(٤) بعد فوز نجيب محفوظ بالجائزة عام ١٩٨٨، وُجد من ربط الفوز بمواقفه السياسية المناصرة للتطبيع مع إسرائيل!
(٥) انظر: Pascale Casanova: Loa République mondiale desobettres ed. Seuil, 1999, Paris

وقد صدرت ترجمة لهذا الكتاب بعنوان «الجمهورية العالمية للآداب»، من إنجاز أمل الصبان، عن المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، القاهرة. وهي ترجمة لا بأس بها، وإن كانت بحاجة إلى تدقيق، لذلك آثرت أن أترجم استشهاداتي مباشرة عن الفرنسية.
(٦) انظر: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبوديب، دار الآداب، ١٩٩٧. وانظر بالخصوص الفصل الثالث «المقاومة والمعارضة» هـ. ٢٤٩ وما بعدها.

يقول إدوارد سعيد: «... أن يتحدث المرء اليوم عن غابرييل غارسيا ماركيز، وسلمان رشدي، وكارلوس فونتيس، وتشينوا أتشيبي، ووول شوينكا، وفايز أحمد فايز ... وكثيرين من أمثالهم هو آن يتحدث عن ثقافة بازغة جديدة لم يكن يمكن التفكير بها لولا الأعمال التي سبقتها لمتحزبين مثل إل. أرجيمس، وجورج أنطونيوس وخوسي مارتي... إلخ، ص: ٣٠٠.
(٧) انظر: «الخطاب الروائي»، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ١٩٨٧، ص: ٣٣.
(٨) عمدت ألمانيا – على ضوء مقترحات جوته – إلى فتح أبواب الترجمة، وإلى تبني فكرة «الأدب العالمي» وإلى تشجيع الإبداع لتتمكن من «اللحاق» بالمستوى العالمي، ولتصمد أمام فرنسا التي سبقتها إلى تطوير لغتها وآدابها، وفرضت شرعيتها الثقافية منذ القرن السابع عشر.
(٩) هناك مجموعة من المثقفين والمناضلين كتبوا نصوصا سردية عن تجاربهم في المعتقلات والسجون فكانت «شهادة» أكثر مما هي روايات، بل نجد في المغرب مجموعة من الشهادات كتبها ضباط وعسكريون أمضوا ١٨ سنة في معتقل تازمامرت الرهيب أيام الملك الحسن الثاني.
(١٠) «الرواية العربية: الولادة المعوقة في التاريخ المقيد»، مجلة الكرمل، ٢٠٠٣، عدد ٧٤ – ٧٥، ص ٩٩، وما يليها. وانظر أيضا دراسته: «التاريخ وصعود الرواية»، الكرمل ٢٠٠٠٢، عدد: ٧٠ – ٧١، ص ١٣٨ وما يليها. وفي هذه الدراسة يقول: «كأن الرواية العربية مشروع ثقافي هجين، وُلد داخل المجتمع وخارجه، فهو داخل المجتمع يكتبه أدباء عرب وبلغة عربية، وهو خارجه لأن زمن الحداثة الاجتماعية الذي يرد إليه لا يزال مبتورا وهجينا.
(١١) انظر: Thomas Pavel: Réflesion autres de Lhiotoire du romam in Reuse le Débat n = 120, annee 2002.

لقد ترجمت هذه الدراسة وستصدر في العدد القادم من مجلة «فصول» المصرية.

تعقيب على بحث
محمد برادة

المعقب: نبيل سليمان (*)

الرواية العربية بين المحلية والعالمية

(*) من مواليد عام ١٩٤٥.
- حصل على شهادة الليسانس في الآداب - قسم اللغة العربية - جامعة دمشق عام ١٩٦٧.
- عمل في التدريس بين ١٩٦٢ ١٩٧٩.
- أسس دار الحوار للنشر والتوزيع عام ١٩٨٢.
- من مؤلفاته ١٥ رواية و ٢٢ كتابا عن النقد الأدبي والثقافي.
- من الكتب المترجمة له ٢ كتب.
- له ٤ أعمال قدمت للسينما والتلفزيون.

ينهض بحث محمد برادة «الرواية العربية: الكونية أفقا» بتشغيل عدد من المفهومات، أهمها: العالمية - الخصوصية - ما بعد الكولونيالية - الأصولية - الأدب العالمي - الرواية الكونية.. لكن المفهوم الرئيس والحاسم هو: الكونية. ويبدو أن الباحث قد عوّل في درجة جلاء وتشغيل هذا المفهوم، في بحثه، على أبحاث سابقة له. ومن هنا أحسب أن العودة إلى تلك الأبحاث، فضلا عن تقليب القول في «الكونية» هو البداية الأوفى لمحاورة الباحث في «الرواية العربية: الكونية أفقا».

ففي بحثه «التعددية والكونية وانعكاساتهما على ثقافة المتوسط» [١] كتب محمد برادة أن مصطلح كونية (universalisme) قد عرف تحليلات وتعديدات عديدة بوصفه يؤشر على مذهب يطمح إلى البحث عن توافق كوني. ومن المقولات الأساسية لـ (الكونية) يعدد الباحث: التقدم، العقل، التضامن، وهي المقولات التي اهتزت جراء التحولات الكونية، بالترابط مع الأزمة الحادة التي تعتور علاقة السياسي بالثقافي.

ويذهب الباحث مع رشارد روتي إلى أن الكونية الأخلاقية هي من ابتكار الشعوب الغنية، بهدف التستر على الأغراض السياسية. كما يشدد الباحث على ارتباط طموحات الكونية بالأهداف السياسية والأيديولوجية. فالكونية الأحادية والكونية السلبية هي إمبريالية ثقافية تعتمد - بعبارة خوان غويتسولو التي يستعيرها برادة - «أصولية تكنو - علمية». لكن المآل قد أفضى، رغم ذلك كله، إلى أفق كوني «يتوافر على مسار آخر قوامه احترام الاختلاف والابتعاد عن المركزية الأحادية».

وفي بحثه «التعددية وتأثيرها على الحقل الثقافي العربي» [٢] يكتب برادة أن المفهوم «حزمة من الإمكانات والعراقيل وقد انخرط في عالم معيش». وهذا ما يبدو عليه بحق المفهوم في بحث «الرواية العربية: الكونية أفقا». أما الكونية في البحث السابق فتقترن بالتعددية التي يراها الباحث «أحد مكونات الصيرورة، وتضطلع بالتهجين، وتؤشر على أفق آخر للكونية».

والكونية كأفق هي إذن شاغل مكين لمحمد برادة. إنها أفق - حلم للثقافة الإنسانية، كما يضيف. ولكن ذلك لا يخفي نسبيتها، ما جعل الباحث يميز بين مستويين متباينين ومتكاملين للكونية: مستوى القيم الدينية والفلسفية، ومستوى التاريخ الملموس، حيث يوضح أنه على الرغم من ارتباط الكونية بالتطلع الطوبوي إلى نسق من القيم الإنسانية التي تقرب بين شعوب وثقافات

العالم، فإن مضامينها المختلفة كانت ولا تزال تستعمل لتبرير الاستعمار باسم مبادئ كونية تنشر الحضارة والتمدين المستمدين من مرجعية كونية محكوم لها بالتفوق والكمال. وهكذا يتابع الباحث ما تقدم في بحثه «التعددية والكونية...» ويعمقه، فالدول الأقوى والأغنى مهيمنة على تحديد وتكييف مضامين الكونية فلسفيا وثقافيا، والنقلة الإيجابية التي عرفتها الكونية بعد الاستقلالات - الإشارة بادية إلى منتصف القرن العشرين - قُوضت. وبعد انتهاء الحرب الباردة - الإشارة بادية إلى سقوط الاتحاد السوفييتي ونهاية العقد الثامن من القرن العشرين - لم تتبوأ الكونية مكانة الأفق، وصار التناقض صارخا بين التوجهات الكونية الربحية للدول المتحكمة في ثورة التكنولوجيا والاتصال، وبين انغلاقها على امتيازاتها.

إن كل ما تقدم سيحضر في بحث «الرواية العربية: الكونية أفقا» سافرا، كما سيحضر بصياغات أقل أو أكثر تمويها. ومن الأمس القريب إلى اليوم يبدو نشدان الباحث للحلم (الكونية أفقا) مغالبا واقع الحال الذي تفاقم خلال ما انصرم من سنوات معدودات على انتهاء الحرب الباردة واستفحال العولمة والأمركة والأسرلة والاستبداد. وليس يخفى ما في قول برادة في الكونية - وهو ما يؤسس ويحكم قوله في الرواية الكونية وفي كونية الرواية العربية - من التفاعل مع أطروحات منظري ما بعد الكولونيالية. ولئن كان ذلك قد سرى في النسغ سابقا، فهو سيسفر في بحث «الرواية العربية: الكونية أفقا». ومن أجل ذلك أحسب أن وقفة ها هنا ستكون مفيدة لمحاورة هذا البحث، وخصوصا أنها وهي تتعلق بالكونية سوف تتعلق أيضا بالعالمية والخصوصية، من بين المفهومات والمصطلحات التي نهض بحث برادة بتشغيلها.

وأبدأ بهومي بابا الذي يرى أن موقع الثقافة اليوم يقع على حواف التماس بين الحضارات، حيث تنطلق بينية وهجنة وهويات جديدة. والكونية - العالمية المنشودة، بالتالي، هي في منظور الأقلية الدال الذي يقاوم إضفاء الطابع الكلياني، دون أن يكون محليا أو خصوصيا. وعند هومي بابا أيضا أن الأصولية السلفية والبراجماتية الجديدة تصنّمان الخصوصية. وعنده أن العالمية موسومة بالمركزية الإثنية، وبلاغاتها إرادوية، وأن العالمية والخصوصية جلاء لديناميات السلطة والإخضاع والمقاومة، المقاومة التي تدخل الجدّة إلى العالم [٣].

لقد تحدث هومي بابا عن الحداثة ما بعد الكولونيالية، وتحدث سواه عن النقد ما بعد الكولونيالي، وعن التأويل ما بعد الكولوينالي.. وفي كل حديث

تحضر الكونية والعالمية، بل والعولمة والحداثة وما بعد الحداثة. وبالنسبة إلينا، ربما كان في رأس الأسئلة الملحة، ما صدرت به ر. رادا كريشنان مقالتها «العولمة والرغبة وسياسية التمثيل» [٤] قائلة: «ما هو وجه الفتنة في العالمية؟ ولماذا تكون خطابتها مغرية بشكل لا يقاوم؟ ما هي طبيعة سلطتها؟». ولئن كانت كريشنان تعد العالمية والعولمة البيانَ الدارويني لبقاء الأصلح، فهي تضيء السؤال والجواب إذ تقول: «تقدم العالم ذاته كواقع وكتمثيل لذاك الواقع، وكل ذلك ضمن زمانية موحدة، كما لو أن جوهر الواقع بحد ذاته عالمي. وبالتالي، فإن أي محاولة لاستقصاء العالمية لن تكون أقل من تكذيب للواقع ذاته. لكن كيف أصبح الواقع معولما بشكل مطلق ومعياري على هذا النحو؟ وبأي سيرورة سُدَّ الفراغ بين الواقع والتمثيل وادعائه باسم العالمية؟». ولئن شددت كريشنان على نسبية وتباين العالمية، فقد تركّز قولها أيضا في التوترات بين العالمية كأفق والعالمية كمضمون – وبلغة برادة: الكونية كأفق والكونية كمضمون – وبين العالمية أحادية القطب والعالمية متعددة الأقطاب، وبين العالمية كسيرورة والعالمية كرؤية متحققة ونتاج.

لا فكاك لأي قول اليوم – يوم ما بعد الكولونيالية – في الكونية والعالمية من التعالق بالعولمة والحداثة وما بعد الحداثة. ومن هنا أحسب أيضا أن من الأهمية بمكان، استدعاء تيري إيجلتون لإضاءة أطروحة برادة (الكونية أفقا). وأول ذلك هو رهن إيجلتون للعالمية التي يبتغيها الكاتب على الموقع الذي يحدث أن يقف فيه، وليس على السماكة التي يريدها لكتبه. فعلى الرغم من صخب العولمة والعالمية وما بعد الحداثة بالاختلاف والتعدد والتغاير – ومما يصخب به أيضا خطاب ما بعد الكولونيالية – فهي تعمل من خلال تقابلات ثنائية صارمة: مقابل الإيجابية المطلقة للاختلاف والتعدد والتغاير، هي ذات النقائض المشؤومة: الوحدة والهوية والكلية والكونية. وبذا يجوز الحديث عن الجنسين، وليس عن الطبقة، وعما بعد الكولونيالية، وليس عن البورجوازية الصغيرة، وعن المتعة، وليس عن العدل... [٥].

ليست الكونية بحسب إيجلتون وهما أيديولوجيًا، بل السمة الملموسة لعالمنا. ليست فكرة يمكن للمرء أن يختارها أو يعارضها على هواه النظري، بل هي بنية الواقع العالمي. والكونية هذه تشتمل على الهوية التي لا تعكس ضربا من جنون العظمة.

تلك كونية، وإزاءها الكونية قصيرة الدارة التي تنتهك الحدود القومية كأنها شركة عابرة للقوميات.

تلك كونية لا تتعارض بالضرورة مع الاختلاف ومع القومية، وإزاءها كونية راديكالية ومحافظة معا، كونية رأسمالية ليست غير خصوصية مكوننة. والأمر إذن: ثمة كونية وكونية، فلنمض مع محمد برادة لنتبين الكونية التي يعلنها أفقا للرواية العربية.

تحت عنوان «إعادة تحديد إشكالية المحلية والعالمية»، وبما هو بمنزلة مقدمة، يبدأ برادة بحثه الموسوم «الرواية العربية: الكونية أفقا». وفي هذه البداية يرسم الإشكالية في إهابها الروائي العربي، ويحدد غرض بحثه بتبديد بعض الالتباسات والمغالطات التي يراها في هذا الإهاب. أما سبيله إلى ذلك فقد حدده بتفكيك معادلة المحلية والعالمية، وإعادة صياغتها في ضوء من العناصر المستجدة والتحليلات السوسيو - أدبية التي أنجزها كل من بيير بورديو وباسكال كازانوفا وإدوارد سعيد.

من بعد، يأتي تصميم البحث في طبقتين أو رواقين هما على التوالي: الرواية العربية ومنجزات الرواية الكونية - الرواية العربية في سياق ما بعد الكولونيالية. ويتوج تصميم البحث بالطبقة الأخيرة أو الرواق الأخير تحت عنوان «الكونية أفقا: الإنجاز والوعي». وكما ابتدأ البحث بما هو بمنزلة المقدمة، سينتهي بما هو بمنزلة الخاتمة التي أجملت خلاصة ما بلغه. ولئن كانت البداية قد غلّبت الخوض في المفاهيم وفي المستوى النظري، فسوف توالي طبقات البحث أو أروقته هذا الخوض. لكن التغليب سيكون للمستوى العملي، أي للقول في الرواية العربية: أمس واليوم وغدا، وهو ما كان له حضوره أيضا في البداية. وعلى ذلك يبدو اشتباك النظري بالعملي سمة كبرى للبحث. وهي السمة التي تنم عن / وتؤكد خبرة محمد برادة العميقة والطويلة في النقد والثقافة والكتابة، ومنها خصوصا كتابة الرواية. ولعل ذلك ما يغوي وما يفخخ في آن مهمة التعقيب على مثل هذا البحث.

ينطلق الباحث مما تختزنه ذاكرته خلال نصف قرن مضى حول القول الأدبي العربي الجاهز في العالمية والمحلية: «كل عالمية تمر بالضرورة من المحلية». ويتعلق بذلك صون المحلية لأنها رديف الخصوصية وضمانتها، وبخاصة في مرحلة ما بعد الاستقلالات. وهذا ما يؤوله الباحث على أنه تأكيد لأهمية التراث في دعم الهوية. وقبل ذلك يدعو الباحث إلى الخروج من أسر القول الجاهز و «تحيين الإشكاليات من منظور تنقيدي يربطها بانشغالات الحاضر وأسئلة المستقبل». وفي دحضه للقول الجاهز، يستذكر تعليل نجيب

محفوظ لإيثاره في بداياته للأسلوب الواقعي، بقدرة هذا الأسلوب على تصوير واقع المجتمع المصري. ويرى الباحث في تعليل محفوظ ما «يوحي بالتشبث بالأبعاد المحلية قبل الانفتاح على أشكال وأساليب ذات أبعاد عالمية، كما ينبئنا بذلك مسار نجيب محفوظ». وهنا يتساءل المرء عما إذا كان الأسلوب الواقعي أسلوبا محليا، أم هو واحد من الأساليب ذات الأبعاد العالمية؟ ومثل هذا التساؤل يتوالى بصدد ما مضى إليه البحث من القول باختيار كتاب آخرين البدء من مستوى طلائعي يلتقي مع تحققات كونية في كتابة الرواية، مما عنى أن الرواية العربية في تحولاتها وإنجازاتها الجيدة، لم تعد مقيدة بالبدء مما يلائم المستوى المحلي. أليس الأسلوب الواقعي واحدا من التحققات الكونية في كتابة الرواية لعقود وعقود؟ أليس واحدا من أشكال مغامرة الرواية في تجلياتها وأبعادها الكونية لعقود وعقود؟ ومن جهة أخرى ألم تبتغ مغامرات «نجمة أغسطس» و «نجمة» و «موسم الهجرة إلى الشمال» - وهي الروايات التي يدلل بها الباحث على ما ذهب إليه - وفاء أكبر بالمستوى المحلي؟ وإن لم تكن قد ابتغت ذلك، ألم يتحقق لها؟ ألم يكن اشتغالها بالمستوى المحلي - إلى البعد السوفييتي في «نجمة أغسطس» والبعد الإنجليزي في «موسم الهجرة...» - تعبيرا عن ذلك الابتغاء وعن ذلك التحقق؟

فلنمض من ثم مع البحث إلى وقفته المطولة مع جوته ودعوته إلى «الأدب العالمي» التي يتبناها الباحث، من حيث إنها لا تعني اضطرار الأمم إلى التفكير بالطريقة نفسها، بل وعي بعضها ببعضها الآخر. فجدارة الخصوصية الحق هي أن تترجم الإنسانية. والأدب العالمي، إذن، وكما بشّر به جوته، ليس مدفنا تكريميا لروائع أدبية لا علاقة لها بالزمن، بل أقرب إلى ملتقى للحوار بين متعاصرين، وهو ارتباط مباشر بالمحيط وانفتاح على الكون في آن. ويبرز الباحث اقتراح جوته - كسبيل إلى ذلك - تدريس اللغات وترجمة النصوص الأجنبية والحديث الرائد عن سوق عالمية للخبرات الثقافية. وكل ذلك سيعود إليه الباحث بصيغ شتى فيما يلي من بحثه، سواء بصدد الأدب العالمي أو الرواية الكونية أو الرواية العالمية. ولئن كان الباحث يلاحظ موقع دعوة جوته فيما رسم من استراتيجية النهوض بالأمة انطلاقا من إمارة فايمار، وكذلك غلبة الجانب النفعي السياسي والاستخدام الأيديولوجي لمشروع الأدب العالمي، فالباحث يخلص إلى ما يخاطب يومنا من دعوة جوته المبكرة، وهو مساعدتها على رفض الأصوليتين اللتين تهددان العالم اليوم: أصولية الهوية الإثنية، وأصولية العولمة.

يستدعي موقع دعوة جوته من بحث برادة ما قالته كاتارينا مومزن في مقدمة الطبعة العربية لكتابها «جوته والعالم العربي» [٦]: «لقد كان لدراسة جوته للثقافة العربية نصيب كبير في إدخاله، وقد بلغ الشيخوخة، مصطلح الأدب العالمي في تاريخ الفكر». ومن المعلوم أنه قد كان لشعر امرئ القيس وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة ولبيد بن ربيعة وتأبط شرا وطرفة بن العبد وزهير بن أبي سلمى، وكذلك للطغرائي والمتنبي... تأثير عميق في جوته، وهو التأثير الذي يغفله تماما - كما تذكر مومزن - فرتس شترش في كتابه «جوته والأدب العالمي».

كما يستدعي موقع دعوة جوته من بحث برادة ما ساقه هومي بابا [٧] بصددها، ابتداء بقول جوته بإمكان قيام أدب عالمي من الاختلاط الثقافي الذي تحدثه الحروب البغيضة والصراعات المتبادلة - والإشارة هنا هي إلى الحروب النابليونية - حيث لا تستطيع الأمم بعدها أن تعود إلى حياتها المستقرة والمستقلة دون أن تلحظ أنها قد تلقت كثيرا من الأفكار والطرائق الأجنبية، فتتبناها دون وعي منها، وتشعر هنا وهناك بحاجات روحية وفكرية لم تكن من قبل.

يسجل هومي بابا أن قول جوته بعلاقات الجوار في سياق دعوته إلى الأدب العالمي، هو مفهوم مركزي أوروبي، إذ لا يطول إلا إنجلترا وفرنسا. وعلى ضوء قول جوته بعمل الطبيعة الداخلية للأمة وللفرد بصورة لا واعية، وبأن الحياة الثقافية للأمة تعاش دون وعي منها؛ في ضوء ذلك يرى هومي بابا أنه يمكن للأدب العالمي «أن يبرز كمقولة استشراقية بازغة، تعنى بشكل من أشكال الخلاف والتغاير الثقافي، حيث يمكن لعلاقات الاستلحاق والإدماج غير المبنية على التراضي أو الإجماع، أن تقوم على أساس من الرضّة أو الصدمة التاريخية. وبذا يمكن لدراسة الأدب العالمي أن تكون دراسة للطريقة التي تدرك بها الثقافات ذاتها من خلال إسقاطات الآخرية فيها».

وفيما يخاطب يومنا من دعوة جوته، إلى الأدب العالمي، يقترح هومي بابا، مقابل انتقال التراثات القومية مما كان ثيمة كبرى في دراسة الأدب العالمي، يقترح ميدانا جديدا لهذا الأدب، هو التواريخ العابرة للقوميات، تواريخ المهاجرين أو المستعمرين أو اللاجئين السياسيين، وبذا لن يكون المركز في سيادة الثقافات القومية، ولا في كونية الثقافة الإنسانية «بل الإلحاح على تلك الانزياحات الاجتماعية والثقافية العجيبة التي تمثلها موريسون وجوردايمر

فيما تكتبانه من قصص غريبة. وهذا يقودنا إلى السؤال: هل يمكن لتعقيد عالم الغرابة الشخصي والداخلي أن يفضي إلى ثيمة عالمية». وسوف نرى صدى هذا السؤال في الطبقة الثانية من بحث برادة.

* * *

ولأن هومي بابا واحد من ألمع «فقهاء» ما بعد الكولونيالية - الذين يعنى بأطروحاتهم بحث برادة - لا بد من متابعة قوله في الأدب العالمي، وهو القول الذي لا يفتأ ينادي كتابة موريسون وجورديمر وسواهما من كتّاب الرواية، كما يتأسس في مشروع بابا المنادي بفتح زمن جديد وفضاء جديد للنطق النقدي «حيث يعيد الاختلاف الثقافي الإفصاح عن محصلة المعرفة من منظور موقع الأقلية الدال الذي يقاوم إضفاء الطابع الكلياني دون أن يكون محليا أو خصوصيا» [٨].

يرى بابا أن السعي إلى جعل الأدب عالميا «يكمن في فعل نقدي يحاول التقاط خفة اليد التي يبديها الأدب في تلاعبه بالخصوصية التاريخية، مستخدما أداة الارتياب النفسي أو المسافة الجمالية أو الدواليل الغامضة الخاصة بروح العالم، ما هو سام ومصعّد وما هو دون عتبة الوعي والشعور. فنحن كمخلوقات أدبية وحيوانات سياسية يفترض بنا أن نعنى بفهم الفعل الإنساني والعالم الاجتماعي على أنهما تلك اللحظة التي يكون فيها شيء ما خارج السيطرة، لكنه ليس خارج الاستيعاب».

* * *

على الرغم من مكنة وغواية وألمعية مشروع هومي بابا، ستظل الأكثرية المقيمة في فضاء ما بعد الاستعمار، وبخلاف الأقلية المهاجرة إلى فضاء المستعمِر، تسأل عن مطرح أكبر لها وعن فعل أعمق في هذا المشروع وما يماثله من خطاب ما بعد الكولونيالية. وهنا نعود إلى المعادلة - الشرك السارية في تقويمات النقد العربي، بحسب برادة: العالمية تمر عبر المحلية. وأساس العلة هو الارتكان إلى نوع من التعميم والتجريد. فالمحلية والخصوصية غالبا ما تستدعيان مقولات - أصالة اللغة وواقعية الواقع والهوية والقيم التاريخية - لا تأخذ بالاعتبار التحولات العميقة التي اخترقت مجتمعاتنا منذ بدايات النهضة، وباطراد فعل المثاقفة. أما العالمية والكونية في المعادلة - الشرك فهما مفهوم يقترن بمقولات مغرقة في التجريد والالتباس، مثل القيم الإنسانية والأسلوب المؤثر والشكل الاستاطيقي. ولعل للمرء أن

يتساءل هنا بأي قدر من البساطة، بل ومن السذاجة والمكر في آن: ما الكونية وما العالمية إن لم تكونا قيما إنسانية وأسلوبا مؤثرا؟

يتحوط الباحث لمثل هذا السؤال حين يحدد مصدر الالتباس بتجاهل المعادلة - الشرك لترسانة الأجهزة والمحافل والأسواق الكامنة خلف العالمية، ويضرب مثلا بجائزة نوبل. كما يحدد الباحث مصدر الالتباس بتحول المعادلة - الشرك لدى مبدعينا إلى مفتاح سحري سيقودهم إلى المحجة البيضاء للعالمية. وللخروج من الشرك يعرض الباحث مساهمة باسكال كازانوفا في كتابها «الجمهورية العالمية للآداب» والتي أفادت من إنجاز بيير بورديو، فأعادت تحليل جدلية القومي والعالمي باتجاه الانتقال من التجريد إلى البنيات الملموسة، ودرست التكونات الأولى للنصوص في سياقها القومي، والبنيات المتيحة فيها للارتقاء إلى زمنية مشتركة هي بمنزلة توقيت غرينيتش - مقياس جرينيتش الذي يعلو على كل الأزمنة والأمكنة، ليحدد زمن النص المتقاطع مع زمنيات النصوص التي تتوافر على أبعاد كونية.

هو ذو مفتاح سحري آخر للمحجة البيضاء للعالمية، للفضاء الأدبي العالمي بحسب كازانوفا، والذي يقوم على التراتبية الضمنية، أما الأداة والرهان في سيرورة تكوّن هذا الفضاء فهما رأس المال الأدبي. والتراث القومي أداة شرعية في هذا الفضاء - الملعب، حيث يشترط الدخول إليه اعتقاد اللاعب الجديد بقيمة الرهان ومعرفته. واللاعب الجديد يسهم في صنع الفضاء العالمي وتوحيده وتوسيع فضاء التنافسات الأدبية.

تقترح باسكال كازانوفا مصطلح التدويل بديلا لمصطلح العولمة الذي يسمح بالتفكير بالكلية كتعميم لنموذج بعينه. ففي التدويل يصارع الجميع للدخول إلى الفضاء - السياق ذاته بأسلحة غير متساوية، لبلوغ الهدف الواحد: الشرعية الأدبية. وتنتهي كازانوفا إلى القول بفضاء عالمي مستقل للأدب، يخضع للإرغامات السياسية، لكن استقلاله النسبي يجعل منه عنصرا كونيا، وهو يعوض بالسياسة الأدبية اتّباع السياسة. وعلى الرغم من ذلك، كما يرصد محمد برادة، تأخذ كازانوفا على إدوارد سعيد الأولوية التي ترى أنه يعطيها للسياسة على النص. وهي تراهن - مثل سعيد - على الرواية الجديدة في فترة ما بعد الكولونيالية، لكنها - كما يرصد الباحث - تجعل من هذه الرواية استمرارا لخصائص رواية عالمية ذات أبعاد كونية ثورية مما أنتجه جويس وبروست وكافكا ... يستعيدها روائيون من أصقاع العالم في ضوء شروطهم

الخاصة، بينما يجعل إدوارد سعيد من الرواية ما بعد الكولونيالية رديفا ومبلورا لفكرة نقد الإمبريالية.

* * *

في ضوء كل ما تقدم، يتبلور السؤال المركزي لبحث برادة في كيفية استجلاء مسار الرواية العربية عبر شبكة علائق الخصوصية والعالمية. وبصياغة أخرى للسؤال يغدو: «كيف نرسم ملامح السياقات والمنجزات والتفاعلات مع النصوص العالمية ومع الوعي بأفق الكونية؟».

من أجل الجواب يأخذ برادة بنا إلى طبقات - أروقة بحثه، مؤكدا أنه لا يؤرخ للرواية العربية، بل يقف عند لحظات وتمفصلات، ومعتذرا عن اكتفائه باستحضار عناوين وثيمات الروايات التي يدلّل بها. ولأن للأمر - كما أسلفت - غوايته وتفخيخه، فلابد من التحوط إزاء رحابة بساط البحث وتعدد الأفكار وكثافتها وتعالقاتها. وقد يكون الأَوْلى لذلك أن يتقفّى المعقبُ الباحثَ بالوقوف عند لحظات وتمفصلات البحث في طبقاته - أروقته معا.

١ - الرواية الكونية: بحضور ما سبق للباحث قوله في الكونية كما رأينا، يأتي قوله هنا باستيحاء الرواية الكونية سياقات محلية، قبل أن يرتقي بها التخييل والتركيب الفني وآليات التكريس والتلقي إلى أفق الكونية. ويتصل بذلك - أم تراه يبدأ به؟ - ارتقاء الرواية الأوروبية إلى المستوى الكوني بفعل ثلاثة فواعل: اتساق المجتمعات الأوربية في تطوراتها السياسية والاقتصادية - انغراس الرواية في طبقة قارئه - اهتمام الفكر الفلسفي بالتنظير للرواية وإدماجها في آنساق التفكير.

والرواية الكونية، بحسب برادة، هي أيضا شكل مرن يمتص جميع الأجناس التعبيرية، ويستوعب كل الأشكال والأساليب السردية، ويطوعها لمختلف الرؤى والأفكار، لتكون الرواية قريبة من الحياة ومتفاعلة مع تبدلاتها وتعقيداتها. ومفهوم الرواية الكونية ليس أحادي الدلالة والإحالة، بل هو موضع صراع ومنافسة وتشييد» وعليه فإن الرواية الكونية الحاملة لقيم إنسانية جديدة، تجابه رواية تتوسل بالعولمة الربحية وتكنولوجيا التواصل والتسلية».

٢ - الرواية العالمية: على الرغم من حرص الباحث على القول الواضح والمحدد بالرواية الكونية، فالقول يرادفها بالرواية العالمية، ولكن ليس بالمؤدى نفسه دوما وتماما. ومن ذلك أن الثقافة العربية قد تعرفت على الرواية العالمية في القرن التاسع عشر، من خلال الترجمة وسيرورة المثاقفة

ومحاولة بعض الكتاب الذين درسوا لغات أجنبية. وهنا لا تعني الرواية العالمية غير الرواية الأوروبية في ذلك الفجر النهضوي العربي. وفي مقام آخر يرى الباحث أن ترجمة الرواية العربية إلى لغات أجنبية هي حلقة أساس في فك الحصار عن النصوص المتوافرة على تقنيات ذات أواصر قوية بالرواية العالمية في مبناها ودلالاتها الإنسانية. وفي مقام ثالث يؤكد الباحث أن الرواية العربية «تتصادى وتتقاطع مع نصوص عالمية استوحت أسئلة الوجود والكينونة، وذلك في نصوص تتعدى طموحاتها تمثيل الواقع واسترجاع التاريخ، إلى صعيد محاورة الكينونة».

وحين يصل الباحث في الختام إلى استخلاصاته، يبتدئ بالشطب على المعادلة - الشرك، فليس بالممكن «أن نردد، بعد، أن العالمية تمر عبر المحلية، لأن شروطا جديدة حوّرت مفهوم الأدب العالمي والرواية العالمية، وربطت إضفاء مشروعية الكونية على النصوص بإواليات معقدة تتصل باستراتيجية الكتابة والنشر والتوزيع والترجمة والجوائز والتسويق...».

وأخيرا، ينتهي الباحث إلى أن «التطلع إلى رواية عالمية ذات قيم كونية ملائمة للسياق وقادرة على حماية النزعة الإنسانية الحق، يظل دوما معرضا لمخاطر العولمة الربحية ولمنافسة الرواية «العالمية» المصنوعة وفق الطلب التجاري».

والأمر كذلك، قد يكون للمرء أن يرى أن اقتراح القول بالرواية الكونية، ليس مستقرا في البحث، على الرغم من وضوحه وتحديده، وعلى الرغم مما يبدي الباحث فيه ويعيد، لكأنه لم يستطع التخلص من وطأة القول بالرواية العالمية، على طول وصخب وغواية العهد بهذا القول. ومما يقوي الميل إلى هذا التشخيص أن الباحث يأخذ على الترجمات العربية للرواية أنها لم «تتبع مقاييس تولي الأسبقية لنصوص تتوفر على قيمة عالمية». وكذلك هو القول بأن الرواية العربية بما هي عليه «تضاهي ما يمكن أن يعتبره النقد العالمي رواية كونية». فما هو هذا النقد العالمي الذي يأتي ذكره فقط هذه المرة طوال البحث؟ هل هو النقد الفرنسي أم الأمريكي أم الصيني؟ هل للناقد العربي نصيب في هذا النقد؟ وإذا لم تكن الرواية العالمية هي الرواية الكونية عينها، فهل النقد العالمي هو ما يحدد كونية الرواية؟ أم - ويا للمماحكة! - لا بد من النقد الكوني الذي لم يرد ذكره البتة في البحث؟ وإذا ما كانت الرواية العالمية هي الرواية الكونية عينها، والنقد العالمي هو النقد الكوني عينه، فلماذا هذا الابتداع المرادف أو المفرق بين العالمية والكونية؟

٢ - ما بعد الكولونيالية: يتابع الباحث تحديد من سبق بنا بعد الكولونيالية بفترة الخروج من الاستعمار أو فترة ما بعد الاستقلالات، لمواجهة عواقبه وامتداداته من خلال تأكيد الهوية، وتحرير التاريخ والثقافة، والبحث عن مرتكزات أيديولوجية وسياسية لمقاومة هيمنة الإمبريالية... والمهم هنا هو أن الأدب ما بعد الكولونيالي قد تبلور على أسس حديثة، ومن خلال نصوص تتميز بفنيتها ومضامينها وقيمها الكونية الجديدة. والباحث يعزز هذا الذي يرسله بمساهمة إدوارد سعيد الذي يتحدث عن ثقافة بازغة جديدة في مناخ ما بعد الكولونيالية، لم تكن ممكنة لولا أعمال السابقين المتحزبين أمثال جورج انطونيوس وخوسيه مارتي...

غير أن برادة يلاحظ أن الأدب العربي، وبخاصة الرواية، «لم يول اهتماما كبيرا للأبعاد ما بعد الكولونيالية على النحو الذي برزت به في النصوص المكتوبة بلغات أجنبية داخل القارات الثلاث. بل إن الرواية العربية في فترة ما بعد الكولونيالية انصب اهتمامها على «الداخل»، أي المؤسسات ورموز السلطة وتشخيصات المقدس، خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧». ويعود الباحث إلى مثل هذا القول حين يتعجب من أن النصوص التي استوحت ثيمة نقد الإمبريالية والامتدادات الاستعمارية، في مرحلة ما بعد الكولونيالية، تكاد تعد على الأصابع. وبالمقابل، ومنذ سبعينيات القرن العشرين، تكاثرت النصوص التي تستعيد تجارب الخيبة والإحباط والسجن. فهل الأمر كذلك حقا؟

من سورية وحدها يسع المرء أن يذكر الكثير من الروايات المتميزة التي أولت جل اهتمامها للأبعاد ما بعد الكولونيالية، واستوحت نقد الإمبريالية والامتدادات الاستعمارية في مرحلة ما بعد الاستقلال. وقد جاء أغلب تلك الروايات منذ سبعينيات القرن العشرين، وبالتوازي مع الروايات التي تستعيد تجارب الخيبة والإحباط والسجن، والتي تخاطب هزيمة ١٩٦٧، فبعد الرواية الرائدة المهمة لصدقي إسماعيل «العصاة - ١٩٦٤» وبعد رواية خيري الذهبي الأولى «ملكوت البسطاء - ١٩٧٢» توالت ثلاثيتا حنا مينه، ثم أطلت ثمانينيات القرن العشرين برواية هاني الراهب «الوباء» مبشرة بسلسلة من الروايات التي ستحفر عميقا أو أعمق في الأمس البعيد أو القريب، نقدا للإمبريالية ولامتداداتها، في الوطن وخارجه، وأعني ثلاثية خيري الذهبي «التحولات بأجزائها حسيبة - فياض - هشام» وثنائية نهاد سيريس «رياح الشمال» وروايتي فوزا حداد «موزاييك دمشق ١٩٣٩» و «تياترو ١٩٤٩» ورباعية كاتب

هذه السطور «مدارات الشرق»، وروايته «أطياف العرش»، ورواية فيصل خرتش «موجز تاريخ الباشا»... ولم تفتأ هذه «الثيمة» تشغل الرواية العربية، وحسبي أن أذكر من ذلك «المسألة الهمجية» لجميل عطية إبراهيم و«باب الشمس» لإلياس خوري و «الطوفان» لسميحة خريس. بل إن اشتغال - لعب الرواية العربية على هذه الثيمة قد مضى في الزمن قدما، مستشرفا العقود التالية من هذا القرن، كما في رواية واسيني الأعرج «المخطوطة الشرقية». ولقد كان الإنجاز الفني الرفيع هو السمة الكبرى والموحدة لأغلب هذه الروايات.

وبالعودة إلى ما بعد الكولونيالية وأبعادها، لعله من الأهمية بمكان أن يحضر في هذا السياق ما هو مشترك في دراسات ما بعد الكولونيالية كما يبلوره هومي بابا: إنه ما تحاوله الحواف في زمن ما بعد الحداثة من إعادة تحديد اللب، وما تتجرأ عليه الهوامش من إعادة تشكيل المركز. لكن، وبالمقابل، هي ذي غاياتاري سبيفاك تتساءل في كتابها «نقد العقل ما بعد الكولونيالي: نحو تاريخ للحاضر المتلاشي»: «كيف يقوم الأوروبي - أو في السياق النيوكولونيالي: الناقد الأميركي ومعلم الإنسانيات - بإعادة إنجاز مشروع الصيني أو الهندي أو الأفريقي؟» (٩).

بين فعل الهامش في المركز والعكس، يصخب خطاب ما بعد الكولونيالية - ومنهم من يؤثر: ثقافة ما بعد الاستعمار - بالثقافة الهجين التي ليست بثقافة المستعمِر ولا بثقافة المستعمَر. ومن ذلك يفضي الاحتفاء بالهجنة إلى ازدراء أو تأخير أو تجاوز الثقافة الوطنية. فما أثر ذلك في الرواية الكونية بالنسبة إلى من لم يبرحوا فضاء ما بعد الاستقلال، مهما يكن صدى خطاب ما بعد الكولونيالية قويا في هذا الفضاء وضروريا له، وليس على مستوى الرواية وحسب؟

٤ - العولمة: يتحدث برادة عن عولمة الرواية. وكما هو معلوم، ثمة بيننا من يؤثر القول (الترجمة) بالكوننة، لا بالعولمة. فإن مضى الاشتقاق إلى كوننة الرواية بدلا من عولمتها، فإلى أين يمكن أن يفضي القول بكونية الرواية وبالرواية الكونية؟

ليس هذا بالمماحكة كما لعله سيتبدى. ولقد رأى محمد برادة أن شروط الكتابة عالميا ليست مرضية اليوم. فإعصار العولمة الربحية يحتاج إلى الثقافة والفن ليحولها إلى صناعة مبرمجة، وإلى إنتاج رواية معلبة وظيفتها التسلية أو طمس الرؤية الانتقادية. وهذه المخاطر المشتركة، تضاعف من مسؤولية الروائيين عربيا وعالميا، بحسب الباحث الذي يخلص إلى أن عولمة الرواية

حسب المنظور التجاري تمس بقيم كونية تسعى إلى مقاومة الانغلاق والأصولية الشوفينية والعنصرية الهدامة.

٥ - رواية المتعة والتسلية: ليست إشارة الباحث إلى الرواية والتسلية في الفقرة السابقة بالوحيدة في بحثه. فهو حين يتابع فعل الترجمة والنقد في كونية الرواية العربية، يرى أنهما قد عرّفا بنظريات الرواية، مما «نبّه المتعاطين معها إلى أبعاد أخرى غير التسلية، واستبدال التخييل بالواقع المتجهم». ولا تفوت الباحث الإشارة إلى اقتران ترجمة الرواية بالصحافة والحاجة إلى تسلية القارئ وإمتاعه. كما يؤكد الباحث أن النقد قد اضطلع بنقل الرواية من «حيّز المتعة والتسلية» إلى نطاق الحوار الثقافي داخل المجتمع. ومؤدى ذلك كله يشي بأن الباحث ينظر سلبا إلى المتعة والتسلية في الرواية، وإلى رواية المتعة والتسلية. ويبدو أن هذه المسألة قد رافقت الرواية العربية منذ فجرها. فها هو فرح أنطون (١٨٧٤ - ١٩٢٢) يكتب منذ عام ١٩٠٣ في تقديمه لروايته (الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث): «من الروايات ما ينشأ للتفكهه والتسلية، ومنها ما ينشأ للإفادة ونشر المبادئ والأفكار» (١٠).

ويرى أنطون أننا في الشرق محرومون من رواية المبادئ والأفكار، لعدم رواجها، مما سيّد رواية التفكهه على الساحة. غير أن لآخرين ما يختلفون فيه بصدد ذلك، منذ فرح أنطون إلى محمد برادة. ومنهم من يأخذ على الرواية العربية فرط جديتها وجهامتها. ومنهم من يدلّل على مكانة رواية المتعة والتسلية. ومن الكتّاب من صمت النقد أو كاد عما كتبوا من هذه الرواية، بل وعمّن راجت في رواياتهم شبهة المتعة، مثل محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس... فهل آن الأوان لتفحص هذا النتاج، ولاعتبار عنصر المتعة والتسلية، مع التشديد على ألاّ يكون هذا العنصر استجابة للتعليب أو التسطيح أو الاتجار وما ماثل من اللوثات العولمية للفنون وللآداب؟

٦ - كونية الرواية العربية: مرّ بنا أن الباحث يأخذ على الرواية العربية أنها لم تول الأبعاد ما بعد الكولونيالية من الاهتمام كالذي بدا في القارات الثلاث. فالرواية العربية عكفت على الداخل، وبخاصة بعد هزيمة ١٩٦٧، لكن الباحث لا يرى في ذلك انكفاء الرواية العربية على نفسها، إذ إنها سلكت طريقا آخر قادها إلى ملامسة الأبعاد الكونية بدرجات متفاوتة. وهذا ما تابعه الباحث عبر أربعة محاور هي: الكتابة خارج أسيجة الأيديولوجية السائدة - تطويع اللغة وانتهاك المقدس - التأريخ لزمنية الرماد - تأريخ الذات واستعادة الكينونة المغيبة.

لتبيان ذلك يتقرى الباحث عجلان تارة ومتأنيا تارة، مفاصل تاريخ الرواية العربية، جاعلا الوكد في مرحلة ما بعد الكولونيالية، مرحلة الاستقلالات والنصف الثاني من القرن العشرين.

فمن البلاغة الموروثة والمحاكاة إلى استيحاء المواد الخام في فضاءات المدن وثنايا الطبقات، تطور الشكل الروائي إلى دور المرايا العاكسة للتحولات، وتشبع بتعددية اللغة والأصوات وتمازج مستويات التعبير، وتخطى الاستسلافية، كما تخفف المتخيل الوطني من كوابح الفردية وانخرط في العصر. ويلاحظ الباحث انشقاق الأدب العربي فكريا وجماليا وقيميا بفعل هزيمة ١٩٦٧، بحيث بدا جيل الستينيات من الروائيين ورشة للتجريب بعيدا عن الأيديولوجيا السائدة، وبحيث تحولت الرواية إلى خطاب أساسي يحفر في الروح ويستوعب ما عجزت الدولة عن تمويهه.

بفضل ذلك، ومن هذه الزاوية يقدر الباحث أن الرواية العربية قد استطاعت مد جسور وطيدة مع الرواية في أبعادها الكونية. ويعزّز الباحث تقديره بارتياد الرواية العربية لمناطق الكلام الممنوع، وتوغلها في «إنتاج خطاب مركب يمتح من المعيش والمحلوم به، من الذاكرة والتاريخ، من الأسطوري والواقعي، من النفسي والجسدي».

وفي خطوة تالية تؤكد على جوهرية اللغة في إشكالية النهضة على المستوى الكوني، يعزز الباحث قوله بكونية الرواية العربية بمساهمتها في تجديد اللغة، مما يرتهن به تجديد الخطاب الفكري والإبداع الأدبي. فقد ذهبت الرواية العربية عكس التقديس الاستسلافي للغة، ودفع الوعي الجريء بعض روائيي جيل الستينيات إلى انتهاكات إيجابية (صياغة الحوار بالكلام اليومي - استعمال الكلمات الأجنبية). غير أن العلة هنا كبيرة، فالعربية غير معترف بها في السوق العالمية للثقافة، ولذلك يذيع صيت من يكتبون بلغة أجنبية جراء إفادتهم من البنيات التحتية للنشر والتوزيع والتلقي، فضلا عن حرية التعبير.

ومرة ثالثة تتعزز كونية الرواية العربية بما استوحى من نصوصها أزمنة الرماد والرصاص والاحتراب التي ليست فقط مناخا محليا يؤشر على سيرورة التاريخ العربي المتعثر، بل مناخ يلامس ظاهرة كونية طبعت تاريخ الأمم ولا تزال.

ومرة رابعة تتعزز كونية الرواية العربية بالنصوص التي يمتزج فيها السيري بالروائي، مستوحية أسئلة الوجود والكينونة، في غياب فكر فلسفي عربي

يواجه مثل هذه المعضلات. وهذه سانحة لي للجهر بشكوى الرواية من استعلاء المشتغلين في الفلسفة والفكر، مهما يكن من أمر الفكر والفلسفة فيها. وهذه سانحة أيضا للتبصّر في المحاولة الروائية العربية المتنامية لما يدعوه الباحث بتأرخة الذات واستعادة الكينونة المغيبة، حيث بات القول يصخب منذ عقد على الأقل بالاستقالة من الشأن العام والقضايا الكبرى، والاكتفاء بالجواني وبالجسدي. وعلى أهمية ذلك أستحضر هنا من إدوارد سعيد هذا التساؤل: «لماذا ليس هناك إلا نفر قليل جدا من الروائيين العظماء يتعاملون مع وقائع وجودهم الخارجية الاقتصادية والاجتماعية الكبرى - أي الكولونيالية والإمبريالية - ولماذا يدأب نقاد الرواية في الوقت نفسه على إجلال هذا الصمت المهيب؟» [11].

حين يبلغ الباحث من بحثه (الكونية أفقا: الإنجاز والوعي) المحطة الأخيرة، يعلن أنه قدم عامدا قراءة إيجابية للرواية العربية من منظور العالمية، تعويلا على القيمة الرمزية الكبيرة للمحصلة الروائية. وفيما يبدو أنه استدراك، يتابع الباحث إلى ما يشي بنقض ما تقراه للتو من كونية الرواية العربية، إذ يرى أن التجربة الروائية العربية المحدودة في الزمن والتراكم بحاجة إلى النماء النوعي، ولذلك لا تضاهي، بما هي عليه، ما يمكن أن يعتبره النقد العالمي رواية كونية. وهنا أضيف إلى ما سبق أن سقت من تساؤلات حول النقد العالمي، فحتى إن كان هناك ما هو نقد عالمي، فماذا تفعل الرواية العربية إذا كان هذا النقد جاهلا بها؟ هل ستظل كونية الرواية العربية معلقة في الأفق إلى أن تبرأ من علّة الترجمة إلى اللغات الأجنبية للنقد العالمي؟ أما إن كان لهذا النقد ناقده العربي، فأين يذهب ما رصد محمد برادة من كونية الرواية العربية، مع التشديد الدائم على الحاجة الدائمة للرواية العربية، كما لكل رواية، إلى النماء الواعي؟

لقد كتب إبراهيم المازني (١٨٩٠ - ١٩٤٩) منذ أكثر من سبعين سنة، في مقدمة روايته «إبراهيم الكاتب»: «ولكن من الذي قال إن الرواية إما أن تكون على النسق الغربي أو لا تكون؟». ومن هذا القول الذي صدّرت به روايتي «في غيابها» إلى محمد برادة، مازال السؤال يلحّ، بقدر ما اغتنى طوال هذه العقود التي هي تاريخ الرواية العربية، فكأن هذا السؤال هو سؤال هذا التاريخ.

وها هو محمد برادة يؤكد ارتقاء الرواية العربية إلى المستوى الكوني بغير شروط ارتقاء الرواية الأوروبية إلى هذا المستوى؛ فالرواية العربية غدت خلال

قرن «محفلا للخطاب المتميز الملتقط لذبذبات التغيرات ولحدة التوترات النفسية والاجتماعية». والباحث يشترط للكونية هذا الالتقاط، بينما توافرت للرواية الأوروبية شروط ارتقاء أخرى لم تتوافر للرواية العربية، كما مر بنا. والسبيل إذن ليست واحدة إلى الكونية. ولقد تقرى محمد برادة سبيل الرواية العربية بما عرف به من مكنة الحوار وثراء الأفكار وعمق الثقافة ودقة النظر والتماعة الفنان وقلقه وشجنه. ولذلك كانت لبحثه كما أسلفت غوايته وتفخيخه. وما أخشاه أن التحوط الذي ذكرت لم ينفع إزاء رحابة بساط البحث وتعدد الأفكار وكثافتها وتعالقاتها. فإلى كل ما تقدم هو ذا ما ساقه الباحث في الشكل بعامة، والشكل الروائي العربي بخاصة، كرافعة للكونية، إذ الشكل ليس العنصر الحاسم في تقويم الرواية، على أهميته، وإذ لا يفصل الشكل التراثي الرواية العربية عن أفقها الكوني، بل يحمل إليها عناصر إضافية، ويسهم في إزالة الحواجز المصطنعة بين شكل تراثي أصيل وآخر عالمي مستورد، وإذ تبدو الدعوة إلى شكل روائي عربي بدعوى الأصالة، دعوة تخدم الأصولية، وتبطل مثل الدعوة إلى رواية إسلامية – وأضيف: إلى أدب إسلامي أو نقد أدبي إسلامي أو ديني بعامة. وما هو أكبر أهمية هنا أن الشكل ليس محايدا، لأنه يتدخل في ترتيب فوضى العالم وتنظيم السرد وعلائق الشخوص وتوجيه الرؤية إلى العالم. وتبدو هنا متابعة الباحث لإدوارد سعيد وأقرانه في القول بترحال الأشكال وهجرة النظريات. فأشكال الأجناس الأدبية لا تتقيد بالوسط الثقافي الذي ظهرت فيه، لأنها منفتحة، متفاعلة مع الثقافات الأخرى، ولا تنفك تتلقى من مبدعي العالم إضافات وتعديلات وتحويرات، وهذا ما يؤيده تاريخ الرواية الكونية.

وكما يليق بالنقد – إذ يكون فاعلية ومعرفة مشاكسة بصراحة، بحسب إدوارد سعيد، وهو ما توخيته هنا – جاء اختلاف الباحث مع فيصل دراج في شروط إنتاج الرواية العربية ودعواه بإخفاقها الاجتماعي. وجاءت كذلك انتقادات الباحث للروائيين العرب في مسألة وعيهم النظري، وفي إدراك الأبعاد السوسيولوجية والفلسفية للشكل الروائي، وفي تشبث بعضهم بطريقة معينة في الشكل والكتابة. ولقد دأبت على التعبير عن ذلك برثاء من يأسره نجاحه الأسلوبي، فلا يغامر في الفكاك من الأسر، ولا يجرب في جديد فجديد، فتتكلس كتابته وتصدأ أو تتعفّن، مهما يتوافر لها من احتفاء السوق والنقد والقراءة.

وأخيرا، فما أخشاه، وإلى أمد غير منظور، أن نظل ندور في حلقة مفرغة بصدد كونية الرواية العربية. فحين تتوافر للرواية مقومات الكونية - مما عدد محمد برادة وسواه - ما عدا آليات الترجمة والتسويق والتلقي والتكريس، يبدأ الدوران في الحلقة المفرغة، ويتوسل من الكتاب من يتوسل الإكزوتيكا ليحظى بنعيم الترجمة إلى لغة المركز الأوروبي الأمريكي، أو ليحظى باعتراف المركز إن كان يكتب بواحدة من لغاته. وقد يزحف من الكتاب من يزحف على بطنه إلى أفراد ومؤسسات الاستعراب. وقد ينطوي من الكتاب من ينطوي على طموحه وإبداعه زهدا ويأسا. لذلك تتضاعف أهمية ما ختم به محمد برادة بحثه، إذ أكد أن العالمية تقتضي الوعي بأفق الكونية المناهضة للقيم المتحيزة للذات الأوروبية، أو المشايعة لأيديولوجيا التفوق الإمبريالية. وكذلك حين أكد أن الاستقلال أساس للرواية العالمية. ذات القيم الكونية القادرة على حماية النزعة الإنسانية بحق - وهنا لن يعدم الباحث من يسأل ساخرا عما يعنيه اليوم بالنزعة الإنسانية بحق - دون أن يغفل عن نسبية هذا الاستقلال، المرتبط بالقراءة الواعية وبالسياسات الثقافية غير التجارية. وإذا لم يكن للكونية من وصفة جاهزة، كما قال محمد برادة، وإذا كانت نقطة البدء التي يقترحها هي ابتداع أفق للمعنى المشترك الذي يعطي وجودا وحضورا للإنسانية، فهل لسواه أن يستعير الطباقية من إدوارد سعيد، لتكون عنوانا للكونية أفقا روائيا، بما تعنيه من تشغيلٍ لحنين متزامنين أو أكثر بغية إنتاج المعنى الموسيقي؟ أي عناصر ستبدع الطباقيةُ تشغيلها كي تعانق الرواية أفق الكونية؟

الهوامش

(١) محمد برادة: سياقات ثقافية، وزارة الثقافة، الرباط، ٢٠٠٣.
(٢) المرجع السابق نفسه.
(٣) بالعودة إلى كتابه: موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤.
(٤) في: الدرجة صفر للتاريخ أو نهاية العولمة، مجموعة، ترجمة عدنان حسن، دار الحوار، اللاذقية ٢٠٠٤.
(٥) بالعودة إلى كتابه: أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٠.
(٦) ترجمة عدنان عباس علي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٩٥، وقد ذكر المترجم في مقدمته أن حجم السلسلة فرض عليه اجتزاء الفصل الثاني، وحذف الفصل الثالث!
(٧) بالعودة إلى: موقع الثقافة، مذكور.
(٨) موقع الثقافة، من مقدمة المترجم، ص ١١، مذكور.
(٩) وتجدر الإشارة إلى دراسة تاني - إ. بارلو لسبيفاك تحت عنوان «الدرجة صفر للتاريخ...»، التي ترجمها عدنان حسن مع دراسات لآخرين في كتاب: الدرجة صفر للتاريخ أو نهاية العولمة، مذكور.
(١٠) فرح أنطون: المؤلفات - الرواية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩.
(١١) في كتاب: العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوض، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.

مناقشة بحث «الرواية العربية بين المحلية والعالمية» (*)

- د. صبري حافظ (باحث وناقد - مصر): أود أن أشير إلى أن رواية «أنا أحيا» نشرت في عام ١٩٥٨، وليس كما ذكر الباحث في عام ١٩٥٧ المشكلة الأساسية في مصطلح الكونية، نحن نعرف أن هذه المشكلة موجودة في ترجمة المصطلحات، فهذا المصطلح بدأ باللغة الإنجليزية globalization وكلمة glob أي الكرة الأرضية فقط وليس الكون كله. ونحن نعرف أن الكون أكبر كثيرا من الكرة الأرضية، أما الفرنسيون فترجموا المصطلح بمعنى العالم، وربما العالمية أفضل من الكونية لأن الكون تدخل فيه أشياء أكثر تعقيدا، لكن إذا ما تجاوزنا إشكاليات ترجمة المصطلح سنجد أن مفهوم العالمية بدأ - كما نعرف - مع «جوته» وهو أول من طرح فكرة الأدب العالمي، ومن الدوافع الأساسية لطرح هذا المفهوم هو تعزيز الدور القومي، فـ«جوته» مدفوع بتعزيز دور ألمانيا القومي في ساحة الثقافة العالمية، ونجد أن هذا الطرح نفسه - بعد أكثر من ١٢٠ عاما من رحيل جوته - هو أيضا الذي تورده محاولة باسكال كازانوفا في دراستها La Republique mondiale desobettres، فهي تريد أن تضع فرنسا على الخريطة باعتبارها هي التي تحدد شروط هذا الحقل الثقافي الذي تسميه «الجمهورية العالمية للأدب»، وهذه الجمهورية تلعب الثقافة الفرنسية الدور الرئيسي فيها، وهذه فكرة الحقل الثقافي التي طبقها بيير بورديو باعتبارها في وضع الثقافات من خارج العالم العربي، ولكن حتى في أهم هذه الثقافات - وهي الثقافات المكتوبة باللغة الإنجليزية، التي أكدت دور فرنسا في إنشاء الجيل الذي وضع الأدب الأمريكي على الخريطة، وهو جيل همنغواي وميلر وغيرهما، نجد دائما أن النزوع إلى ما يسمى بالعالمية ينطلق من القومية، للعب دور أكبر من حدود الثقافية القومية.

نحن - للأسف الشديد - في كل تنظيراتنا - المصابة بما يمكن أن أسميه أجواء الثقافة التابعة أو إشكاليات التبعية الثقافية - نغفل عن هذه الجدلية أو الحركة الأساسية الموجودة فيها، حينما أشرت مثلا إلى مفهوم إدوارد سعيد حول الثقافة والإمبريالية، فإن أهم ما فعله إدوارد سعيد هو الكشف عن آليات هذا التصور الإمبريالي، ليس فقط في الأعمال التي تتكلم عنه بشكل مباشر بل أيضا في الأعمال التي تسكت عن هذا، من أكبر الإشكاليات مثلا التي

(*) أدار الجلسة / ياسين النصير (العراق)

حدثت حينما صدر كتاب «الثقافة والإمبريالية» باللغة الإنجليزية، هي أنه كيف يصف جين أوستن الإمبريالية وكيف كشف عن وجود آليات عمل الإمبريالية في رواياته التي تدور أغلب أحداثها في جنوب بريطانيا، ولا تخرج عن حدود هذا العالم الصغير الذي يعيش فيه والذي هو مستودع القيم الإنجليزية، كذلك في تصوري أن رواية «زقاق المدق» تستحق جائزة نوبل أكثر من روايات كثيرة تحدث عنها الباحث، وتتكلم بشكل مباشر عن مشكلة الكولونيالية مثل روايات الطيب صالح أو بهاء طاهر وغيرهما، لأننا هنا نجد أن أثر هذه البنية الكولونيالية على الحياة الاجتماعية اليومية في مصر، هي التي دمرت حميدة وعباس الذي قتل في حانة يرتادها العسكريون الإنجليز، فهذه هي آليات الفعل الإمبريالي. كان بودي أن تحدث نقلة في هذا الجدل، ونلتفت إلى الحقل الثقافي العربي وهي فكرة خرجنا منها في كتاب كازانوفا، إذن، ما أثر الرواية العالمية في الأدب المكتوب باللغة العربية؟

- **د. جهاد نعيسة (باحث وأستاذ جامعي - سوريا):** يحضرني الآن سؤال صحافي وجه يوما إلى جيمس جويس، سأحاول أن أقدمه في معناه، من المعروف أن جويس يكرر العاصمة الإيرلندية دبلن – مدينته التي تركها – في كل أعماله بدءا من أعماله القصصية القصيرة حتى رواياته اللاحقة، السؤال هو لماذا دبلن؟ وهل دائما ستبقى دبلن؟، والجواب في ما معناه نعم دبلن الآن وغدا وفي كل أعمالي اللاحقة، فحينما أصل إلى قلب دبلن أكون قد وصلت إلى قلب العالم، أقول هذا كي أشير إلى أن المنطلق من وجهة نظري في العالمية فعلا هو مع هذا القول مع المحلية مع تمييز دقيق ومهم بين الفرق في الفولكلورية المحلية وما يتوسل فيها الكاتب السياحة، والذائقة العالمية في مرحلة معينة... إلخ، وما بين الغوص العميق في خصائص المحلي اليومي القاهر المستمر منذ تفتحت أعيننا على الحياة حتى مغادرتنا إياها في ظل مراحل سياسية واجتماعية معينة. كتب ناقد أمريكي لاتيني في ما يتصل بالواقعية العجائبية التي ميزت أدبهم ودخلت كمصطلح عالمي الآن، أساسها العمل هو أعمال أمريكا اللاتينية، فأجاب عن فحوى العجائبية بأن ليس العجائبي هو تخيلنا لوقائع معينة وإنما ما يحصل في هذا الواقع، أن الواقع هو العجائبي أكثر مما نتصور بكثير، أطرح الآن رؤوس أقلام وفكرة أخيرة أود طرحها، منذ لحظات قليلة كنت أتناقش مع الروائي المميز السوري خيري الذهبي فأقول له: أعجبت بشهادتك كثيرا لأنها تحمل نزاهة واضحة، فكان

كأنه استغرب مصطلح نزاهة، أقول: علينا آن نعجب بالروائي النزيه وأعني بالنزيه جزءا مما قاله الأستاذ نبيل سليمان ألا يتوسل مؤسسة إعلامية ولا ذائقة عالمية ولا مؤسسة نشر ولا غيرها.

- **د. واسيني الأعرج (روائي - الجزائر)**: لاحظت في مناقشة الزميلين والتعقيب أن المسألة النقاشية تزداد كلما استمرت القراءة والتعقيب، وهذا يدل دلالة واضحة على أننا أمام معضلة معقدة وهي معضلة الكونية والعالمية، فالكونية لا تعني globalizationS بل تعني Universality والمصطلح يختلف تماما، ومن هذا المصطلح أطرح السؤال التالي: أنا أفهم كلمة Universality، أو الكونية كانتقال ثقافي وحضاري وانتقال متخيل من موقع إلى موقع آخر بالمعنى الحضاري وليس فقط بالمعنى الحدودي لبلد من البلدان، وإذا افترضنا هذه الفرضية وانطلقنا منها فنقول: هل استطاع الأدب العربي أو النص العربي – باستثناء القرآن الكريم وألف ليلة وليلة – أن يصبح جزءا من المتخيل العالمي أو الكوني حتى نستطيع أن نتحدث عن هذا المصطلح أو عن ثقافة تمتاز بالنزعة الكونية؟ ثم إن هناك جانبا ماديا تمنيت من الأستاذ براده أن يطوره في قراءته المهمة وهو الجانب المادي من الكونية لأن الكونية ليست فقط هوى أو انتقالا عفويا، أنا لا أؤمن كثيرا بالمقولة التي ترى بأني عندما أكون محليا فإن عالميتي هي محليتي، هذا صحيح ولكن ذلك لا يكفي فهذه المحلية تحتاج إلى أفق آخر، يجعل من هذه المحلية مادة يمكن أن تنتقل نحو أفق أوسع، وفي هذه الحالة، فإن الأديب ليس له دور بل المؤسسات المادية انطلاقا من المؤسسات البسيطة التي تبدأ المكلف بالكاتب مرورا بالمكلف الإعلامي وانتهاء بالجانب الدعائي الذي تقوم به الدار في علاقتها مع دور أخرى ومؤسسات أكبر، وهذاما لاحظناه في أدب أمريكا اللاتينية، نقول إن أدب أمريكا اللاتينية صار عالميا وكونيا ولكن ذلك ليس بالصدفة، ليس لأن غابرييل ماركيز وستورياس كتبا وأغرقا في المحلية، فكتبا خلال العديد من العقود وهما غارقان في المحلية حتى توافرت هذه المؤسسات واكتملت بمعناها المادي لكي ينتقل هذا الأدب ويكتشفه الآخرون، فالناقد العالمي لا يمكن أن يتوجه إلى المادة العربية من تلقاء نفسه، ولكنه يحتاج إلى هذه العلاقة المادية الجوهرية، وحدث ذلك في مجال الأغنية، فعندما لا يسوق العرب أنفسهم مادتهم الأدبية، فهناك من يسوق لهم الأسماء وفي هذه الحال لا تصبح العالمية رديفا للقيمة الثقافية للنص الأدبي، ولكن العالمية تصبح رديفا للنص الذي يستجيب

للمقاييس المحدودة سلفا من الطرف الآخر، مثال على ذلك الأدب المكتوب باللغة الفرنسية - أو حتى في الكثير من الترجمات - إن ما يقدم من أدب على أنه مميز للأدب العربي ليس دائما صحيحا أو دقيقا، نحن كعرب نلوم الآخرين ولكن عندما نعود إلى أنفسنا نرى أن المؤسسات الثقافية أو المؤسسات الخيرية بالمعنى المادي لم تفعل شيئا في سبيل تسويق أدبها، ومثال على ذلك نجد أن ميزانية وزارة الثقافة في الجزائر ۰١و٠٪ فهل هذه النسبة توصل إلى العالمية؟

- **خيري الذهبي (روائي - سوريا)**: منذ مدة لاحظت أن معظم الكتاب العرب الذين يهاجرون إلى الغرب يتوقفون كليا أو جزئيا عن الكتابة، بينما لاحظت أن كتاب أمريكا اللاتينية أو الأمريكيين الشماليين حينما غادروا إلى فرنسا لم يتوقفوا عن الكتابة بل ازدهروا وأثمروا... وكان السؤال هو لماذا؟ أنا أعتقد أن من جاء من الحضارة العربية الإسلامية حينما يقع في الحاضن الغربي يحس بالغربة وينشغل في محاولة التجذر، فإذا ما كتب عاد إلى الكتابة عن ماضي ما قبل الهجرة وليس عن معايشته للعالم الغربي الذي يعيش فيه، بينما شخص مثل ماركيز أو أوستوريوس أو همنغواي أو كل هذا الجيل الذي ذهب إلى فرنسا وعاش فيها وكتب عنها لم يحس بالغربة على الرغم من الفاصل اللغوي لسبب بسيط هو أنه إذا كان أمريكيا لاتينيا أو شماليا ينتمي إلى حضارة واحدة هي الحضارة التي تأخذ فلسفتها من الإغريق واللاتين ومن الديانة الياهو مسيحية، لذلك هو يعيش ضمن حاضنته، لم يحس بالغربة أو البعد فأنجز، لم نر كاتبا من الكتاب الذين ذهبوا هناك، ربما قد ذكر د. براده ستة أسماء منهم الطيب صالح وبهاء طاهر وجميل عطية، فهؤلاء عاشوا في الغرب ولكن لم تكن كتاباتهم في أكثرها عن الغرب بل أحيانا بها كتابات عن الجدل مع الغرب وليس عن الغرب، لذلك لم يستطيعوا أن يدخلوا العالمية أو الكونية... إلخ، المشكلة أن هناك سلما قيميا وضعه الغرب حتى يقبل الكتابات المشرقية ويدخلها في سلم مبيعاته وأسواقه، هذا السلم هو أن لدينا معرفة مسبقة بأن شرقنا العربي الإسلامي هو عالم «ألف ليلة وليلة»، قدم لي صورة تؤكد مصداقية «ألف ليلة وليلة»، فإذا ما قدمت لي هذه الصورة التي تؤكد هذا العالم أقبله وأعيد نشره، أو أن تقدم لي العالم الذي يبرر ويسوغ ويعطي المشروعية الكاملة للهيمنة الغربية علينا، لكنك إذا كتبت عن المشرق الذي يعيشه الآن بحقيقته في صراعه ضد الدكتاتورية وضد الطغيان وضد لقمة العيش الضائعة... إلخ، فأنت كاتب محلي ضيق لا مكان لك في السوق الغربية، ربما كلنا يعرف أن نجيب محفوظ، وهو الكاتب

الكبير، قد حصل على جائزة نوبل وترجمت أعماله إلى اللغات الأجنبية، لكنه لم يصبح كاتبا شعبيا ومقروءا.

- **فاطمة يوسف العلي (روائية - الكويت)**: أنا أود أن أعترف بأن الرواية العربية لم ولن تصل إلى الكونية والعالمية فيما عدا حالة نجيب محفوظ، وهي حالة استثنائية، فلا بد لنا في هذا المؤتمر أن نبحث عن وسائل لإعتاق الرواية العربية من رق المؤسسات الثقافية قاطبة لكي تستطيع أن تصل إلى الكونية والعالمية بمفرداتها الفنية، وفيما يتصل بالترجمة والعالمية، أنا أعتقد أننا يجب أن نبحث عن جواب لكيفية إيصال العمل الروائي إلى العالمية بما يحمل من مفردات وشروط لا بما يدعم من مؤسسات أو أنظمة.

- **ميرال الطحاوي (روائية - مصر)**: كنت أود أن أقف عند فكرة المصطلح الكوني ولكن د. صبري حافظ تولى ذلك، أنا كذلك لم أفهم لماذا لم يستخدم د. برادة مصطلح العالمية؟ مصطلح الكونية دلالته غير واضحة في اللغة العربية، كما أن سياق المناقشة قادني إلى تساؤل آخر هو أن المعقب أ. نبيل سليمان انتقل من فكرة إنتاج النص الأدبي أي الوعي بجماليات الكتابة على مستوى العالم إلى فكرة التسويق والترجمة والنشر والمؤسسات، وأنا في نظري أن البحث قائم على فكرة الكتابة وجماليات الكتابة وكيف يقف النص العربي بموازاة النصوص الأخرى، أما مشاكل الترجمة والنشر والوصول إلى العالمية فهي موجودة بالفعل ولكن ليس في السياق، نحن نبحث عن منتج جمالي يجب أن يقف إلى جانب النصوص الأخرى، أود أن أضيف سؤالا آخر عن النصوص القديمة بدءا من «ألف ليلة وليلة» أو «جلال الدين الرومي» أو «ابن عربي» أو النصوص الصوفية، وهو أنها كيف استطاعت أن تعبر سياق المحلية وتصبح نصوصا عالمية بكفاءة وقد يؤكد ذلك معي الأستاذ روجر آلن، ليس ذلك فقط في النصوص العربية هناك بل نصوص شرقية قديمة مثل «الشاهنامة» وغيرها من الكتب التي استطاعت بلوغ العالمية على الرغم من أن الرواية العربية اتخذت منحى شبه تابع للمنتج الأوروبي، هل أعاد د. برادة التجريب إلى طريقة كافكا في الستينيات أو الانسحاق تحت أدب أمريكا اللاتينية وهو نوع من التواصل مع المنتج العالمي؟ أي أن الأدب العربي لم يقدم منتجه الحقيقي ومازلنا نعد الأشكال من التطور بربطه بشكل التابع ونعتبر هذا تطورا، وفي رأيي أن هذا ليس تطورا بقدر ما هو محاولة للحاق تتخذ احيانا اشكالا غيرمجدية.

- **د. معجب الزهراني (باحث وأستاذ جامعي - السعودية):** كثير من النقاط التي كنت أود الخوض فيها ذكرت من قبل الزملاء، لمحة عابرة بشأن مصطلح العالمية أو الكونية، هو جزء من خطاب عصر التنوير في المقام الأول وشاع لاحقا مع الخطاب الرومانسي، وأحيانا كثيرة حينما ننسبه إلى أب وهو هيغل كأنما الذهنية الذكورية تشتغل عندنا كثيرا، هو جزء من خطاب ومن أفق معرفي جديد كما هو موضح أو مشروح في كتب كثيرة، أنتقل من هذه القضية الجزئية إلى إشكال بدا لي في الحديث عن ألفة الموضوع أو تكرار الموضوع، آحيانا يطرح أمام الباحث شكل من أشكال تكرار القول فيه وأنا أغبط أستاذنا د. محمد برادة في أنه حاول أن يتغلب على هذا الإشكال، هذا الموضوع يطرح كثيرا في ندوات متنوعة وفي مقامات مختلفة وبالتالي يهدد بتكرار القول فيه، ود. محمد برادة حاول أن يبحث عن مخارج وأرجو أن نواصل الحوار حولها، لكن في اعتقادي أن هناك قضايا مهمة جدا، فحينما نطرح قضية العالمية أو الكونية لا بد أن تحضر في أي حوار حول هذه القضية أو الموضوع كتابة كتاب عرب بلغات أجنبية، وهناك تجارب مهمة منذ القرن التاسع عشر وليس منذ جبران خليل جبران، ثم إن عملية الترجمة مهمة جدا، وهي ليست مسألة تجارية فقط إنما هي جزء من كون هذا المنتج يثير اهتمامات القراء والمتلقين، ويلبي ويشبع توقعات معينة ويندرج في الأفق الجمالي الآخر، هناك أيضا قضايا مهمة تحول الأعمال إلى أفلام سينمائية أو أعمال درامية وآخر مما حصل هو رواية «باب الشمس» حيث سمعت أنها لاقت رواجا مهما في أوروبا، وكل هذه القضايا متداخلة ومتشابكة بعضها مع بعض، وهي التي يفترض أن نخوض فيها حينمانخوض في قضية المحلية والعالمية.

- **جورج دورليان (أستاذ جامعي - لبنان):** أود أن أتحدث عن مسألة المحلية والعالمية وأعتقد أن هذه ثنائية خاطئة، ليس هناك من تناقض بين المحلي والعالمي فكل الروايات محلية، مثلا لا يمكن أن أعيش في لبنان وأن أكتب عن آمور تحدث في الولايات المتحدة كي تكون روايتي عالمية، إذن أعتقد أن الثنائية غير صحيحة ويجب أن نتخطاها. المسألة هي قضية التسويق، فالوصول الى العالمية ليس فقط مسألة تسويق أو علاقات عامة وإن كانت لهما أهمية لكن ليست هذه هي المشكلة، ثم إن ما ينقصنا في الرواية العربية هو ربما كان إمكانات خلق نموذج شكلي يحتذى به في العالم، فأهمية ماركيز ليست في محليته وعالميته إنما في بناء شكل روائي مؤثر. قضية اللغة ليست هي المهمة،

بمعنى أن كثيرا من الروائيين العرب يكتبون باللغة الفرنسية لكنهم لم ينتجوا أشكالا روائية أو بنى سردية جديدة يمكن أن تشكل نماذج للتأثر. أحد الزملاء تحدث عن نصين هما «القرآن الكريم» و«ألف ليلة وليلة». فالقرآن الكريم نص عالمي لأنه نص ديني مثل التوراة والإنجيل وغيرهما، لكن «ألف ليلة وليلة» كتاب تأثيره مهم، بمعنى أن التراث الغربي امتلك شكلا سرديا تمكن من التأثير على العالم، وحتى الآن يتأثر الكثير من الروائيين بالبنى السردية لألف ليلة وليلة، لكن هذه السير السردية التي سبقت انطلاقة الرواية في العالم الغربي، ليست لها مكانة من الاهتمام العربي اليوم لأن هناك موقفا من لغة هذه السير، فإذا أعيد الاعتبار لكل هذا التراث السردي العربي، فإن الوصول إلى العالمية مسألة ليست صعبة.

- **علي مهدي (ممثل ومؤلف ومخرج - السودان)**: لدي نقطة واحدة فقط لفت نظري فيها البحث الجيد للدكتور برادة والتعقيب التفصيلي، سؤالي هو من أين تأتي أشواق الفكر الوطني للكوكبية والعالمية لتضيف إلى محضر الكوكبية كحل لموضوع العالمية، أي من أين تأتي أشواق الفكر الوطني للتلاقي مع الكوكبية؟ هل في ذلك ما يتوافق الآن مع المتغيرات الإقليمية والوطنية؟ هل منذ الستينيات يوم كان العالم أكثر توازنا بأقطابه المتوازنة؟ هل كان هذا السؤال وهذه الأشواق أكثر طرحا؟ ثم لماذا هذا التلاقي أصلا؟ لماذا تلتقي هذه الثقافات الوطنية مع هذه الكوكبية؟ هل هو الحوار الذي نبحث عنه وما يعرف بحوار الثقافات؟ الفكر الوطني العربي - أنا أستعمل تعبيرا وطنيا حتى أجد ما يقابل الكوكبية - هو نفسه في داخله جملة ثقافات وحضارات تلاقت ثم أنتجت ما هو الآن في المشرق والمغرب على الأقل في المشرق وفي المغرب، هذا التعريف الذي يقول الثقافة في المشرق العربي والثقافة في المغرب العربي، ودعونا نقل اليوم الثقافة في الجنوب العربي، لأن لقاء الحضارة الأفريقية مع الثقافة العربية التي أفرزت هذه الثقافة العربية الجنوبية، عندما تقول الطيب صالح في «موسم الهجرة للشمال» تماس وتثاقف مع الآخر، أي آخر يقصد؟ وهل بذل الآخر من دون ثقافة الشكوى التي تحيط بكل أفكارنا؟ إن الآخر لديه هذه الأشواق نفسها، أنا أزعم أن الثقافة الوطنية بما فيها من غنى: في أصولها وفي فكرها هي التي ينبغي أن تعيد صياغة السؤال: هل النزوع نحو الكوكبية يفضي إلى تجديد في الفكر الوطني؟

الرد على المداخلات

- **ردود د.محمد برادة:** أشكر لجميع المداخلين إضافاتهم وإضاءاتهم، لقد استعملت مصطلح الكونية عن قصد والموضوع الذي طلب عن العالمية ولكني استعملت الكونية بمعناها القديم كما أشار الزميل د. واسيني الأعرج أي عند اليونان، وقد سبق أن كتبت في الموضوع، عندما كانت الفلسفة أو المدنية اليونانية تزعمان أو تقترحان أن تقدما لمجموع الكون فلسفة وطريقة للفهم وللحياة... إلخ، ربما قصدت ولكن لم أجلّ ذلك بوضوح إلى مجاوزة هذه الثنائية المصطنعة بين المحلية والكونية، نحن في الحقيقة كثيرا ما اختبأنا وراءها ولم نحاول أن نحلل مضامينها ونقاط التقائها، أنالم أقل إن المحلية هي شيء أدنى كما قالت أ. ميرال الطحاوي، كان التحليل يتغير، وأساسا أن نقترب أكثر من هذه المفاهيم والمصطلحات وأن نعود إلى ما أنجزناه وضمنيا - هذا الشيء لم أوضحه أكثر في المداخلة - أنا لست متفقا مع طرح إدوارد سعيد لأنه استعمل الروايات لكي يصل إلى تنظيرات سياسية لمقاومة الإمبريالية، هذه النقطة سبق لي - في لقاءتكريمي عقد في بيروت بحضوره - أن قدمت مداخلة حول الموضوع، بمعنى أنني أعتبر أن أهمية ما أنجز مثلا في الرواية العربية يكمن في أنه استطاع أن ينفصم أو ينشق عن اللغة المتخشبة السائدة في العالم العربي، وأن يبتكر لغة مضادة للغة الأيديولوجية السائدة في كل اتجاهاتها، وهذا هو الذي يعطيها قيمة لأن هذه الروايات العربية لم تطمح إلى أن تسهم في بلورة فكر ما بعد الإمبريالية وما بعد الكولونيالية لإيجاد أفق أوسع، وهذا في نظري ليس من مهمة الرواية، الأهم أن هذه الرواية العربية باهتمامها بالعودة إلى الذات وتخليها عن اللغة السائدة التي تصدع ولا تقول شيئا وتغلغلها في الموضوعات المحرمة، هي التي طرحت عمق الشيء، قد يكون ذلك محدودا ولكنه يشكل ذخيرة ومجالا لقراءة المتخيل الاجتماعي العميق للمجتمعات العربية، وذلك يحتاج إلى دراسات مفصلة، إذن المسألة فيما يتعلق بالكونية هي أن هذه النصوص التي تنتج في العالم تمت بصلة إلى أفق تربوي يؤمن بالقيم الإنسانية التي تخدم هذه الكونية، هل سيتحقق ذلك أم لا؟ إنه لا يتحقق لأن المشكلة قائمة على صراع المصالح، ولكن مجال الحلم في النصوص الأدبية قائم لحسن الحظ وموجود، فكانت الفكرة الأساسية من ناحية القراءة الإيجابية التي قدمتها أن ما أنجز في الرواية هو كبير من حيث الكم، فما حللناه وما كتبنا حوله عقودا هو نزر يسير لأن المسألة تحتاج إلى إعادة قراءة ما كتب منذ بداية القرن الماضي، فالمسألة أن الرواية تشتمل على عناصر كونية لكن

على طريقتها، أنا أقول إن الكونية وجدت عندما استوحت الرواية العربية مسألة الذات بكل تجلياتها سواء في السير الذاتية أو التخييل الذاتي أو المذكرات... عندما أرخت، وهو شيء أساسي في تاريخنا الحديث... ولا نزال إلى اليوم نعاني عقباته وويلاته، وعندما اهتمت بإعادة كتابة التاريخ من خلال إعادة تأويل جديد ينفي التأويلات الرسمية، وعندما ارتادت مجال الجنس والعلاقات العائلية... كل هذا هو شيء كوني وإنساني، لذلك فإن مسألة الكونية والعالمية والمحلية هي شيء أصبح متجاوزا، ومن ثم حاولت أن أضع رؤية أخرى وهي رؤية باسكال التي تعارض وتختلف مع إدوارد سعيد في أن المسألة ليست مسألة تسييس الأدب أو سياسة الأدب بل السياسة الأدبية الخاصة، الروائي يقول أشياء كثيرة لا يعنيه أن تكون مادة جديدة لوضع نظرية جديدة لمناهضة الإمبريالية وهذا قد يفعله المفكر، وبالمناسبة فإن الرأي الذي استشهد به الزميل العزيز، وأشكره على تعليقاته النيرة لإدوارد سعيد، أنه يستغرب كيف يهتم الروائيون بالموضوعات العامة، إن من أجمل ما كتب إدوارد سعيد هو سيرته الذاتية عندما تخلى عن التنظيرات، وكتب هذا الكتاب الجميل عن حياته وعن علاقته بأمه وأبيه، وأنا أرى أنه من أجمل ما كتب، وهذا لا ينفي قيمة تنظيراته كمفكر وهي قابلة للمناقشة، هذا أيضا يذكرني بوضعية جون بولستر الذي فلسف ونظر وكتب روايات لكي يشيع المفاهيم الفلسفية التي وفق فيها، لكنه عندما كتب كتابه «الكلمات» ربما كان أجمل ما كتب، المسألة باختصار أن ما أنجز في الرواية العربية في نماذجها الجيدة على جانب كبير من الأهمية... لماذا؟ ببساطة لأنه يخرجنا من المقولات والأيديولوجيات الموروثة والمفروضة بالقوة ليفتح نوافذ على التاريخ وعلى ما يعيشه الشعب، وينشئ جسورا يمكن أن نقرأ من خلالها المتخيل الاجتماعي، بمعنى كيف يستبطن هذا الشعب الذي عاش النكبة والإخفاقات المتعددة منذ نهضته الموعودة التي لم تتحقق؟ كيف أن هذا الشعب استبطن على رغم ذلك جملة من القيم العميقة في سلوكياته وأفكاره وفي عودته إلى الذات؟

- **ردود نبيل سليمان:** لأن مداخلاتكم أضاءت ما كان قد فاتني وعمقت ما استطعت أن أقدمه، أكتفي بالتوكيد على أنني أفكر في أنه ثمة كونية وكونية وربما كونية أيضا، لا يمكن أن تغفل أمر آليات التكريس والترجمة والتلقي كما أشار أ. برادة وكما ذكرت، ولكن يبقى السؤال لروايتنا: وهو كيف يمكن أن نوفق مع القيم الكونية الإنسانية النبيلة، بين المستوى الفلسفي والقيمي في أمر الكونية وبين المستوى التاريخي الملموس.

البحث الثاني

الباحث: د. مرسل العجمي (*)

المعقب: د. صلاح صالح

تجليات الخطاب السردي: الرواية الكويتية نموذجا

(*) حصل على الإجازة الجامعية من جامعة الكويت - كلية الآداب - قسم اللغة العربية وآدابها، في عام ١٩٨١.
- حصل على الماجستير والدكتوراه من جامعة ميتشيغن - آن آربر في الولايات المتحدة الأمريكية، في عامي ١٩٨٥ و١٩٩٠.
- أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة الكويت.
- من إنتاجه العلمي ٤ كتب علمية و٥ أبحاث علمية.

سأتوقف في هذه الورقة أمام ثلاث قضايا من قضايا تجليات الخطاب السردي. الوقفة الأولى تبحث في العلاقة بين الواقع الحكائي والمتخيل الخطابي، والوقفة الثانية تقف عند عتبة النص، حيث تناقش أنماط العنونة، والثالثة تتعلق بالصوت السردي داخل النص.

١ - الواقع الحكائي والمتخيل الخطابي

تنطلق نظرية السرد [١] في تحديد مكونات النص السردي من المقولة التالية:

كل نص سردي ينهض على/أو يتكون من عنصرين متكاملين متداخلين؛ هما الحكاية والخطاب. وبينما تمثل الحكاية المتن الموضوعاتي بمكوناته المختلفة: الأفعال، الوقائع، الشخصيات، الفضاء المكاني/الزماني. يمثل الخطاب الكيفية التي يجري عن طريقها تقديم ذلك المتن إلى متلق مفترض في صياغة كتابية ناجزة. وينبغي التوكيد هنا على عدم النظر إلى الحكاية والخطاب باعتبارهما معطيين ناجزين من، أو عنصرين متحققين في الواقع الفعلي خارج النص، وإنما ينبغي النظر إليهما بوصفهما مفهومين إجرائيين يستعين بهما الباحث في تحليل النصوص السردية. أما من حيث الوجود الأنتولوجي فهما ليسا موجودين في النص ولا خارجه. ففي داخل النص يحضر النص بكليته وشموله وتداخله وتكامله في ترتيبه، وفي شخصياته، وفي عالمه الافتراضي كما يظهر للقارئ في أثناء القراءة. أما خارج النص فلا يوجد إلا الكتاب الذي يعد شيئا ماديا أو سلعة تجارية من سلع العالم الفعلي.

وإذا صح التحديد السابق، فإن الرواية -وهي نص سردي بامتياز- ستنهض على محورين متداخلين متكاملين، وإن كان كل واحد منهما يحيل على مرجعية مختلفة. المحور الأول محور الحكاية الذي يحيل على الواقع الحكائي بمرجعياته المختلفه، والمحور الثاني محور الخطاب الذي يحيل على الكتابة الروائية.

إن الواقع الحكائي في المدونة الروائية الكويتية [٢] يحيل على مرجعيات مختلفة يمكن تحديدها في ما يلي: مرجعية الواقع الاجتماعي المعاصر الذي يناظر أو «يحاكي» مجتمع كويت ما بعد النفط، ويظهر هذا الواقع في روايات «طالب الرفاعي» و«حمد الحمد» و«ناصر الظفيري». مرجعية الحنين إلى الماضي ممثلا بالكويت القديمة -كويت ما قبل النفط- حيث تشكل المعطيات الاجتماعية لتلك الفترة. الأرضية السردية لهذه الروايات، ويتجلى هذا الحنين في روايات ليلى العثمان، وميس العثمان، ووليد الرجيب، ورواية «النواخذة»

لفوزية شويش السالم. مرجعية الخيال العلمي التي تتخذ من المعطيات العلمية السائدة أو المتوقعة مرجعا وموضوعا لعالمها الروائي، ويظهر هذا المنحى واضحا في روايات طيبة الإبراهيم.مرجعية تاريخية ظهرت في روايات اتخذت من حدث تاريخي محدد موضوعها الرئيس، ومرجعها الحكائي، وأقصد هنا حادثة احتلال العراق للكويت، حيث توقف إسماعيل فهد إسماعيل في روايته الطويلة «إحداثيات زمن العزلة»، وسليمان الخليفي في روايته «عزيزة» أمام هذه المرحلة المفصلية من تاريخ الكويت المعاصر. مرجعية أسلوبية تجلت في روايات اتخذت من سمة أسلوبية أدبية مرجعا لعالمها الحكائي، فجاءت تلك الروايات ممهورة ومحددة بتلك السمة، كما في روايات فوزية الشويش التي يمكن أن يطلق عليها رواية الوصف، وذلك لطغيان الوصف على تلك الروايات إلى حد جعلها لقطات وصفية شعرية أكثر من كونها روايات بالمعنى الدقيق للكلمة. مرجعية أيديولوجية تظهر في روايات يطغى عليها الموقف الأيديولوجي للمؤلف إلى حد جعلها مجرد وسيلة يعبر من خلالها كاتبها عن موقف يدعو إليه بصورة واضحة ومباشرة على حساب الكتابة الفنية في كثير من الأحيان. وقد أطلقت على هذا النوع من الروايات رواية الأدلجة، ويظهر هذا في روايات سعاد الولايتي وخولة القزويني. وأخيرا مرجعية عجائبية تظهر في روايات فانتازية تُكسر فيها الحواجز بين الأزمنة القديمة والمعاصرة، ويسمح للأبطال بالانتقال بين هذه العوالم بطريقة عجائبية غير معقولة حسب مقاييس عالمنا الأرضي، ويظهر هذا النمط في روايتين فقط هما رواية «الكائن الظل»، ورواية «غيوم وكنز في السماء».. وهكذا. فإذا كان الواقع الحكائي يشكل معطى أوليا يتعامل معه الكاتب بوصفه المادة الخام أو الهيولى، فإن المتخيل الخطابي هو الصيغة النهائية التي يخرج فيها النص السردي في طبعته المكتوبة. فنحن عند الانتقال إلى الخطاب، ندخل في فضاء الكتابة السردية، وهذا الفضاء يحيلنا على المتخيل الذي يتحقق بفعل الكتابة وذلك عن طريق ردم الهوة الفاصلة بين الأشياء «بما هي عليه في ذاتها»، واللحظات كما حدثت في الواقع السردي -الفعلي أو المفترض- من جهة، وبين اللغة باعتبارها أداة توصيل وتخاطب بين مجموعة من الناس من جهة أخرى. وفي هذه الحال، فإن المتخيل سيكون المسؤول عن نشوء الكتابة الأدبية التي تتوسل بالاستعارة والتشبيه والصور التجسيمية بغرض تمثيل العالم الأدبي المفترض في صياغة

لغوية تداولية (٢). ففي الكتابة الروائية يحيل النص على القص، وتصبح المرجعية مرجعية أدبية تتمثل في جانب بعقد أدبي يعقد بين المؤلف والقارئ، وفي جانب آخر بشروط كلية يجب أن يحترمها الطرفان. إن العقد الأدبي يقيد المؤلف بقيود أدبية، ويلزم القارئ بالتزامات محددة. وأول القيود يتمثل في أن المؤلف عندما قرر أن يكتب روايته، فإنه سيجد نفسه يتعامل مع «اللغة» باعتبارها نظاما قائما قبله ومستقلا عنه. ولهذا فإنه سيكون محكوما بهذه «اللغة» خاضعا لها ليتواصل مع القراء.

يظهر القيد الثاني في الخطوة التالية، التي يختار فيها المؤلف أن «يتكلم» من خلال جنس أدبي معروف هو الرواية. فهذا الجنس له شروط معينة من أبرزها أن تكون للرواية بداية محددة ونهاية واضحة مهما كانت مفتوحة، وأن تتوفر على شخصيات تمارس أحداثا وتتعرض لحوادث، وأن يكون كل شيء فيها منظما ومسوغا حتى إن كانت رواية عبثية.

وعندما نصل إلى القارئ نجده ملزما بحسب شروط ذلك «العقد الأدبي» بأن يتعامل مع النص الروائي، باعتباره نصا تخييليا يقدم تجربة إنسانية عامة قد تسهم في إثراء تجربته الذاتية. وإذا تعامل أحد القراء مع نص روائي باعتباره وثيقة تاريخية، فإنه سيسيء قراءة تلك الرواية لأنه أخلَّ ببند من بنود ذلك العقد الأدبي الذي عقده مع المؤلف.

إن طالب الرفاعي عندما يضيف إلى عنوان كتابه «رائحة البحر» كلمة «رواية»، فإنه بهذه الإضافة يطلب من قرائه أن يتفقوا معه على تلك الشروط السابقة، لأنه من دون هذا الاتفاق ستغدو القراءة عملية مستحيلة وغير تواصلية، لأن النص السردي نص تخييلي تداولي.

٢ - أنماط العنونة

يعد العنوان أول تجليات الخطاب التي يقابلها القارئ قبل أن يشرع في قراءة النص. ومع أن وظيفة العنوان الأساسية هي التحديد والتسمية، فإن دلالته تؤسس بصفته دالا يكتمل بمدلوله، أو أفقا يفتح المجال أمام توقع القارئ، أو علامة ناجزة. ولعل أسوأ العناوين - في الكتابة الفنية - هو الذي يأتي علامة ناجزة، لأنه يلغي الاحتمالين الآخرين، ولأنه بهذا الإلغاء يهمش دور القارئ في عملية إعادة إنتاج النص وتأويل دلالته النهائية. ولأن العنوان وسم من جهة وضعه، ورسم من جهة تفسيره، فإنه ينفتح بالضرورة على آليتين

متكاملتين. ترتبط الأولى بقصدية العنوان، بينما تؤسس الثانية دلالة العنوان. إن قصدية العنوان تؤسس على نية المؤلف التي تهدف إلى تحديد موضوعه من خلال آلية العنونة. فالعنونة في هذه الحالة تشبه الوسم الذي يخصص ويحدد هوية الرواية عن طريق وسمها بالعنوان. إن هذا العنوان «الظل» يحدد النص أو يعرفه، وهكذا يميز هذا العنوان/التعريف/ التسمية هذه الرواية عن غيرها من جهتين، من جهة الوجود الأدبي للنص الذي يكمّل هذا العنوان، أي من حيث وجود تلك الرواية في حيز مكاني محدد، في كتاب مطبوع. ومن جهة تشكيل أفق توقع القارئ الذي يستثار ذهنه بالعنوان، ويبحث نتيجة لهذه الاستثارة عن إمكان معنى هذا العنوان.

أما دلالة العنوان فترتبط بالعنوان بوصفه رسما أي أثرا أو علامة، وفي هذه الحال يتداخل عنصران متضافران؛ أولهما المعنى الحرفي الذي تقدمه الألفاظ للعنوان، وهو في هذه الممارسة يعتمد على المعطيات اللفظية، والكيانات الروائية داخل النص في مرحلة أولى، ويعتمد في مرحلة ثانية على السياق الثقافي العام الذي يؤطر النص، وعلى التأويل العقلي الذي يبحث عن دلالات عامة تتجاوز المعاني الحرفية للألفاظ والتشكيل الروائي.

في الرواية الكويتية ظهرت أنماط مختلفة من عنونة الروايات يمكن تحديدها كما يلي:

١) نمط العنوان المباشر، الذي يمثل علامة ناجزة، وقد ظهر هذا العنوان في الروايات التالية: «المصير المجهول»، «بائعة اللبن»، «أحلام أحلام»، «بارعة»، «عزيزة»، «الشياح». ففي هذه الروايات يتطابق العنوان مع مرجعه ليقدم دلالة ناجزة تتعلق برحلة مجهولة، أو بفتاة محددة أو حيز جغرافي.

٢) نمط العنوان غير المباشر؛ الذي يؤسس دلالته بطريقة تأويلية يقوم بها القارئ أثناء قراءته للرواية؛ ويمكن أن نطلق على هذا النمط من العنونة النص المحاذي [٤] لأنه يمهد للنص المتن المتمثل في الرواية في كليتها الشاملة. وقد جاء هذا النمط في العنوان الرئيس لسباعية إسماعيل فهد إسماعيل «إحداثيات زمن العزلة». فهذا العنوان لا يقدم دلالة ناجزة، وإنما ينهض باعتباره وسما اختاره المؤلف لروايته، وتكتمل دلالته عندما يبحث القارئ عن تلك الدلالة في أثناء القراءة. إن هذا العنوان، قبل الدخول في النص المتن، قد يثير الاحتمالات التالية: إحداثيات تحمل المعنى الرياضي للكلمة أي حدود المكان، «زمن العزلة» تحتمل معنى أن البطل يعيش عزلة نفسية أو مادية. بعد

القراءة سيصدق توقع القارئ، وإن أضاف النص توضيحات تتعلق بزمن العزلة، حيث كشفت الرواية عن أن زمن العزلة يأتي على عدة مستويات: الأول عزلة سلطان - بطل الرواية - الذهنية في بداية الاحتلال. الثاني عزلة أهل كويت الداخل عن الخارج عزلة مادية، الثالث عزلة سلطان وأهل الكويت عن تيار كان يرى في احتلال الكويت شأنا ثانويا بالقياس إلى وجود القوات الأجنبية. وقد أطلق بطل الرواية على هذه العزلة الشعور بالتخلي في لحظة الاحتياج. وعند الانتقال إلى عناوين الأجزاء السبعة، سيلاحظ القارئ أنها جاءت ضمن أربع دوائر دلالية هي:

أ- دائرة دلالية مفتوحة، وذلك عندما لا يحيل المؤلف العنوان على النص أو على الخارج كما في «الشمس في برج الحوت»، و«قيد الأشياء».

ب - دائرة دلالية ذاتية، وذلك عندما يحيل المؤلف العنوان على الرواية، وتكتمل الإحالة عندما نكتشف أن الشأن هنا شأن ذاتي كما في «الحياة وجه آخر»، و«ذاكرة الحضور».

ج - دائرة دلالية خارجية، وذلك عندما يحيل المؤلف العنوان على أحداث أو حوادث تقع - أو وقعت - خارج النص كما في «الأبابيليون» و«العصف».

د - دائرة دلالية نقيضة، وذلك عندما يحيل المؤلف العنوان على الرواية، لكنه يضع عنوانا يناقض موضوع الإحالة كما في «دوائر الاستحالة».

ويظهر العنوان في رواية «ظل الشمس»، نصا محاذيا لنص المتن الروائي، والمحاذاة هنا تتمثل في أن العنوان يمثل ما يشبه الحكم المسبق على المتن الروائي. فكما أن الشمس لا تملك ظلا، فإن رحلة البطل واغترابه لن تكون ناجحة. وهكذا يبدو العنوان بمنزلة التمهيد أو النبوءة التي تسوّغ مآل البطل.

٣) نمط العنوان المكوّن؛ وأقصد بالعنوان المكوّن أن العنوان يلعب في هذه الحالة دورا مهما في تكوين بعض عناصر العالم الروائي. ففي رواية «المرأة والقطة» على سبيل المثال، لا يقف هذا العنوان عند عتبة النص المتن، وإنما يدخل باعتباره عنصرا بنيويا في نسيج الرواية. وفي حالة أخذنا هذا العنوان على معناه الظاهر، وطابقنا بين المرأة في العنوان والمرأة في الرواية، التي هي عمة البطل الشريرة، وبين القطة باعتبارها الدال على قطة البطل المحبوبة والقطة التي قتلتها تلك العمة قتلة بشعة، فإننا في هذه الحالة سنلاحظ أن العنوان تحول إلى عنصر من عناصر الرواية، لأن عجز البطل عن حماية قطته جعله عرضة لهزة نفسية عنيفة دمرت حياته في مرحلة لاحقة. وفي قراءة أخرى

قد نطابق بين المرأة والعمة الشريرة القاتلة، وبين حصة زوجة البطل وقطته، وفي هذه الحالة سيكون اتهام البطل لعمته بأنها قاتلة زوجته اتهاما مسوغا. فكما قتلت قطته رغبة في حرمانه من قطته المحبوبة، ها هي العمة الشريرة القاتلة، تعود مرة أخرى لتقتل «حصته» رغبة في حرمانه من زوجته المحبوبة ومن سعادة مرتقبة. وفي كلتا الحالين ينهض العنوان -بالإضافة إلى دلالته- بوظيفة سردية مهمة في بناء حبكة الرواية. وفي روايتها الثانية «وسمية تخرج من البحر»، تمارس ليلى العثمان هذا التوظيف السردي للعنوان بمهارة عالية، حيث يشكل العنوان ذروة الحبكة ونهاية الرواية في واحدة من أروع نهايات الرواية الكويتية. فبينما يغفو عبد الله -بطل الرواية وعاشق وسمية في زمن الشباب الباكر- في قاربه في إحدى أماسي الصيف بعد قرابة ثلاثين سنة من وفاة وسمية، يتراءى له وهو وسنان بين الصحو والنوم خيال وسمية وهي تخرج من البحر، وتدعوه وهي تبتسم ثم تختم الرواية بهذين السطرين: «وسمية، وسمية. انتظري.. ثم سقط جسده في الماء». هل انتحر عبد الله؟ هل سحر بتلك اللحظة؟ لا تقدم الرواية إجابة محددة، وإنما تترك النهاية مفتوحة أمام القارئ. إن العنوان «وسمية تخرج من البحر» انزاح عن وظيفته الأساسية للإعلان أو التعريف أو التسمية ليصبح مكونا سرديا أساسيا في بناء الحبكة ونهاية الرواية.

يمارس العنوان هذا الدور التكويني في روايات طيبة الإبراهيم، ففي رواية «الإنسان الباهت» يمارس هذا العنوان دورا مهما في بناء الرواية باعتباره المحور الموضوعاتي لهذه الرواية، ويتكرر الحال في روايات، «انقراض الرجل» و«الإنسان المتعدد» و«دائرية الزمن».

في رواية «حيث لا شيء» تبدو الرواية تفصيلا سرديا لهذا العنوان المكوّن، حيث تسيطر الضبابية والعبثية والنهاية المغلقة في الرواية.

في روايات فوزية شويش السالم، يبدو العنوان نصا مكونا في الروايات الثلاث الأخيرة، ففي «النواخذة» يشكل العنوان المحور الموضوعاتي للرواية، وفي «مزون: وردة الصحراء» يشكل العنوانُ [سواء كان يحيل على بطلة الرواية - اسمها مزون - أو يحيل على عمان - ومن أسمائها مزون (٥)-] محورَ الاهتمام (في حالة البطلة) ومحور الوصف (في حالة عمان)، وفي هذه الحالة يظهر العنوان بصفته عنصرا مكونا من عناصر السرد. وفي رواية «حجر على حجر» تقسم المؤلفة روايتها بالوقوف أمام عدد محدد من الأحجار، تأتي بها متعاقبة لتؤسس معطيات سردية في عالمها الروائي، كما يظهر التقسيم التالي:

الحجر الأول: غرناطة. الحجر الثاني: الهند. الحجر الثالث: الكويت. الحجر الرابع: اليمن.

٤) نمط العنوان العرضي.. وفي هذا النمط يأتي العنوان عرضيا لأنه لا يعتمد على تأويل القارئ في تأسيس دلالته، وليس له علاقة تكوينية بالمتن الروائي، إنما جيء به بصورة عرضية، وتعد عناوين روايات حمد الحمد النموذج الممتاز لهذا النمط. لقد أصدر المؤلف أربع روايات عنونها على النحو التالي: «زمن البوح» و«مساحات الصمت» و«الأرجوحة» و«مساءات وردية». وعلى الرغم من إيحائية هذه العناوين، فإن القارئ يفاجأ بعد أن يقرأ الروايات، بأن توقعاته -فيما يتعلق بدلالات العناوين- قد أحبطت بصورة شديدة. فرواية «زمن البوح» ترصد الواقع الصحافي في الكويت بغية الوقوف أمام التيارات الفكرية السائدة، ومناقشتها عن طريق حوارات متبادلة وعلاقات متناقضة بين صحافي وصحافية. وتخلو الرواية من «بوح» فكري أو عاطفي أو نفسي. أما «مساحات الصمت» فلا ترصد صمتا وإنما تتمحور حول صخب شديد وإن كان مكتوما. و«الأرجوحة» ليس لها علاقة دلالية أو سردية في الرواية التي تحمل ذلك العنوان. و«مساءات وردية» ترصد لنا حياة عدد من المساجين وهم يقضون أيامهم في السجن، وأحسب أن «مساءات» السجن أبعد ما تكون عن «الوردية». إن هذا الإحباط الشديد لتوقعات القارئ التي يثيرها العنوان ثم يبددها المتن، هو ما جعلني أصف هذه العناوين بأنها عرضية، فهي عرضية من حيث عدم اكتمال دلالتها عند القارئ، وهي عرضية حتى عندما يتعلق الأمر باختيارها من جانب المؤلف، لأن تلك العناوين كلها جاءت من عناوين فرعية لأحد الفصول الداخلية، وقد اختارها المؤلف لتكون عناوين لروايته، ويُظهِر هذا الاختيار تأثر المؤلف بتجربته في كتابة القصة القصيرة، على الأقل عنونة المجموعات القصصية القصيرة.

٢ - الصوت السردي

إن السارد هو صاحب الصوت الذي نسمعه في الرواية، ويتكفل بتقديم الحكاية إلى مخاطب سردي أو قارئ مفترض. وينبغي التوكيد على أن السارد ليس شخصية فعلية لها وجود حقيقي، وإنما هو فاعل لغوي، وبنية سردية تعبر عن نفسها من خلال اللغة التي تؤسس النص. ومهما حاول السارد أن يخفي صوته كي يوهم القارئ بواقعية الحكاية أو حيادية النظرة أو آنية الأحداث،

فإن ثمة علامات في النص تشير إلى صاحب هذا الصوت على رغم محاولة التخفي. وهذه العلامات تتمثل في الممارسات التالية:

- وصف الإطار الذي تدور فيه أحداث الحكاية.
- تقديم الشخصيات.
- التلخيصات الزمنية.
- التعليقات التي قد تتوجه إلى الحكاية مثل التأويلات التي يمارسها السارد، والتي تتعلق ببعض الأسرار الغامضة في الحكاية، أو قد تتوجه إلى الخطاب مثل الأحكام التي يطلقها السارد على بعض الشخصيات.

ويمكن البحث في محور السارد من أربع جهات: من جهة حضوره في الخطاب، ومن جهة ترتيبه للعلاقات الزمنية، ومن جهة علاقته المعرفية بالشخصيات، ومن جهة مصداقيته السردية:

١ - عند اعتماد درجة حضور الحضور أو الغياب، يمكن أن نشير إلى من بين تدرجات متعددة إلى ثلاث محطات كبرى، ظهرت في الرواية الكويتية:

أ- السارد شبه الغائب، وقد قلت شبه الغائب لأن السارد لا يمكن أن يغيب بصورة نهائية من النص السردي، وإلا خرجنا من دائرة السرد. ويظهر -أو يغيب- هذا السارد في رواية «ملف الحادثة ٦٧»، حيث قدمت تلك الرواية بصورة تكاد تجعلها نصا مسرحيا.

ب - السارد المتخفي، ويظهر هذا السارد في السرد الذي يأتي في مكانة متوسطة بين النصوص التي (يكاد) يغيب عنها السارد، والنصوص التي يظهر فيها صوت السارد بوضوح تام. ففي مثل هذا السرد يسمع القارئ صوتا يقدم له الحكاية ويحدثه عن الشخصيات، لكنه لا يستطيع أن يحدد صاحب هذا الصوت ولا مكانه في السرد، ويمكن أن نذكر روايات حمد الحمد ورواية «حيث لا شيء» باعتبارها نموذجا لهذا النمط.

ج - السارد الصريح، وهو السارد الذي نسمع صوته صريحا ومباشرا في السرد مع إمكان تحديد صاحب هذا الصوت ومكانه في السرد. ويظهر هذا السارد في رواية «رائحة البحر»، حيث يتناوب على السرد الشخصيتان المحوريتان، كل شخصية تقدم بلسانها حكايتها بضمير المتكلم.

٢ - من جهة ترتيب السارد للعلاقات الزمنية في السرد، يمكن أن نلاحظ أن الرواية الكويتية قد قدَّمَت صيغتين من ذلك الترتيب:

أ- صيغة السرد اللاحق، حيث يقدم السارد الحكاية بعد وقوعها. وهكذا يكون الخطاب تاليا للحكاية، وتظهر هذه الصيغة في معظم الروايات الكويتية، ويمكن أن نذكر للتمثيل روايات: «يحدث أمس»، و«سماء مقلوبة»، و«بدرية»، و«غرفة السماء».

ب - صيغة السرد المتساوق، ففي هذا النمط يتساوق/يتعاصر/يقع في آن واحد الخطاب والحكاية. بتعبير آخر يقدم الخطابُ الحكايةَ في لحظة حدوثها. وبالطبع سيكون هذا التساوق حيلة فنية تحاول إيهام القارئ بآنية الأحداث، ويمكن أن نذكر مثالا لهذه الصيغة روايتي «رائحة البحر» و«سماء نائية». ففي هاتين الروايتين ينهض الخطاب على حكايتين متعاقبتين، الحكاية الأسبق زمنا حدثت في فترة سابقة وتدمج في الحكاية المعاصرة عبر الخطاب عن طريق التذكر. وهكذا تسير الحكايتان -الأقدم تذكرا والمعاصرة فعلا- متساوقة مع زمن الخطاب حتى الوصول إلى نهاية الرواية.

٣ - عند الانتقال إلى العلاقة المعرفية بين السارد والشخصيات تظهر في الرواية الكويتية علاقتان:

أ- في العلاقة الأولى تكون معرفة السارد أكثر من الشخصيات، وهذه العلاقة هي العلاقة الشائعة في الرواية التقليدية، وقد ظهرت هذه العلاقة في معظم الروايات الكويتية مثل رواية «مزون: وردة الصحراء»، و«ظل الشمس» و«الأرجوحة» و«بدرية» و«عندما يفكر الرجل» و«بارعة». ففي هذه الروايات يعرف السارد خفايا شخصياته وكل أسرارها وما سيقع لها في المستقبل. إن معرفة السارد في هذه الحال تتجاوز معرفة كل شخصية على حدة، ومعرفة كل الشخصيات مجتمعة. لهذا لا جرم أن يطلق على هذا السارد لقب السارد كلي المعرفة.

ب - في العلاقة الثانية يعرف السارد القدر نفسه الذي تعرفه الشخصية. ونظرا إلى هذا التطابق المعرفي يطلق على هذه العلاقة الرؤية المحايثة. وقد ظهرت هذه العلاقة في رواية «إحداثيات زمن العزلة»، ففي هذه الرواية يظهر صوت واضح لسارد متخف، يستخدم تقنية المزاوجة بين عملية العرض والإخبار طوال الرواية. وعلى الرغم من تنقل هذا السارد بين زوايا رؤية مختلفة، فإنه يعتمد على شخصية سلطان بطل الرواية من الناحية المعرفية، بمعنى أن معرفة السارد الحكائية مؤسسة على معرفة سلطان بصورة تامة.

٤ – يقصد بمصداقية السارد مدى صدقه في ما يسرد من أحداث ويقدم من تعليقات وأحكام. فالسارد الثقة «السارد الصادق» هو السارد الذي يفترض القارئُ (الضمني) أنه يقدم سردا موثوقا به فيما يتعلق بحقيقة العالم التخييلي. أما السارد غير الثقة (٦) فهو السارد الذي يشك القارئ الضمني في صدقية سرده. والسؤال: كيف يمكن للقارئ أن يثق أو يشك في السارد؟.. بصيغة أخرى؛ ما العلامات التي يقدمها النص، والتي يمكن أن تساعد القارئ في تحديد مصداقية السارد؟ الإجابة عن هذين السؤالين تتمثل في تحديد بعض العلامات التي تشير إلى عدم ثقة السارد:

■ معرفة السارد المحدودة، فلا شك أن ساردا مراهقا، أو أبله، أو إنسانا على حافة الجنون سيكون حالة نموذجية لمحدودية معرفة السارد. ويبدو سارد رواية «المرأة والقطة» ساردا محدود المعرفة لأنه على حافة انهيار عقلي، فمع أن الفصلين الأولين للرواية قدما عن طريق سارد متخف، يحاول أن يقدم لنا مفتتحا تمهيديا لأزمة بطل الرواية التي تدفعه إلى حافة الجنون، فإن هذا السارد المتخفي يغيب ابتداء من الفصل الثالث ليحل محله سارد صريح يخاطب طبيبه النفسي، وتكشف لنا هذه المحادثة عن بعض جوانب حياة البطل، منذ طفولته البائسة مع عمته الشريرة وأبيه العاجز، مرورا بمقتل زوجته ذات مساء وانتهاء باتهامه بجريمة القتل، لأنه لم يكن معها ساعة الجريمة في المنزل أحد غيره. مفجوعا بالوفاة، ومصعوقا بالتهمة ساءت حالته النفسية والعقلية، الأمر الذي أدى إلى نقله إلى مستشفى الطب النفسي للعلاج. إن محدودية معرفة السارد التي أشرت إليها تتمثل في أنه قدم حكايته وهو لا يزال تحت وطأة الصدمة، ولم يمتلك كل قواه العقلية والذهنية، بل لا يزال يعالج في العيادة النفسية. لهذا فإن القارئ لا يمكنه أن يثق بما يقوله السارد، لأنه غير ذي ثقة نظرا إلى حالته النفسية والعقلية.

■ تورط السارد الشخصي المباشر فيما يسرد، ويتضح هذا التورط في الحالات التي تظهر تحيزات السارد تجاه شخصية معينة أو وضعية محددة، ويمكن أن نعد رواية «خطوة في الحلم» نموذجا لهذا التورط. ففي هذه الرواية يبدو السارد متحيزا ضد زوجة بطل الرواية، ومنحازا إلى صف البطل ومحبوبته الشابة. ويظهر هذا التحيز جليا في تجاهل السارد للزوجة تجاهلا مطلقا بلغ ذروته في تغييب صوتها في الرواية بصورة تامة، بينما يعطي المساحة كاملة لحضور صوت البطل ليتحدث عن علاقته مع محبوبته الشابة

من جهة أخرى. إن هذه الممارسة قد تدفع القارئ إلى التشكيك في نزاهة السارد وحياديته ومصداقيته، لأنه لا يسمع إلا وجهة نظر البطل على حساب صوت الزوجة.

بقي أن أشير إلى أن الرواية الكويتية قد جاءت مكتوبة بالضمائر الثلاثة: ضمير الغائب، والمتكلم، والمخاطب. وبينما تشكل رواية الضمير الغائب غالبية المتن الروائي، يظهر ضمير المتكلم في خمس روايات هي: «بدرية [٧]»، «دائرية الزمن»، «الإنسان المتعدد»، «رائحة البحر»، و«سماء مقلوبة»، أما ضمير المخاطب فيظهر في رواية واحدة فقط هي «سماء نائية».

الهوامش:

(١) عن هذه النظرية، ينظر في:

- Gerard Genette , Narrative Discourse , trans by Jane E. Lewin , Cornell University press . 1980 .
- Seymour Chatman , story and Discourse , Cornell University press . 3rd printing 1986 .
- Mike Bal , Narratology . University of Toronto press . 2ed edition 1997 .
- مرسل فالح العجمي، السرديات: مقدمة نظرية، جامعة الكويت، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية. الرسالة (٢٠٦) ٢٠٠٣-٢٠٠٤.

(٢) اعتمدت في هذه الدراسة على المدوّنة الروائية التالية:

● إسماعيل فهد إسماعيل:

- كانت السماء زرقاء، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠ .
- المستنقعات الضوئية، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
- الحبل، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
- الضفاف الأخرى، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.
- ملف الحادثة ٦٧، دار العودة، ١٩٧٤.
- الشياح، دار العودة، بيروت، ١٩٧٦.
- خطوة في الحلم، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠.
- الطيور والأصدقاء، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠.
- النيل يجري شمالا: البدايات، دار العودة، بيروت، ١٩٨١.
- النيل يجري شمالا: النواطير، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
- النيل: الطعم والرائحة، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨.

إحداثيات زمن العزلة

(سباعية)

الشمس في برج الحوت، الكويت، ١٩٩٦.

الحياة وجه آخر، الكويت، ١٩٩٦.

قيد الأشياء، الكويت، ١٩٩٦.

دوائر الاستحالة، الكويت، ١٩٩٦.

ذاكرة الحضور، الكويت، ١٩٩٦.

الأبابيليون، الكويت، ١٩٩٦.

العصف، الكويت، ١٩٩٦.

- يحدث أمس، المدى، دمشق، ١٩٩٧.
- بعيدا إلى هنا، المدى، دمشق، ١٩٩٨.
- سماء نائية، المدى، دمشق، ٢٠٠٠.
- الكائن الظل، المدى، دمشق، ٢٠٠١.

- جمال عبد الخضر عبد الرحيم، بارعة، (د.ن) (د.ت).
- حمد محمد ختلان:
  - عندما يكتمل القمر، (د.ن)، الكويت، ٢٠٠٠.
  - أحلام أحلام، (د.ن)، الكويت، الطبعة الأولى ٢٠٠١ .
- حمد عبد المحسن الحمد:
  - زمن البوح، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
  - مساحات الصمت، دار قرطاس للنشر، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦ .
  - الأرجوحة، المسارات، الكويت، ٢٠٠٢.
  - مساءات وردية، المسارات، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.
- خولة القزويني:
  - عندما يفكر الرجل، مكتبة الألفين، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.
  - سيدات وآنسات، دار الصفوة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
  - مذكرات مغترية، دار الصفوة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.
  - مطلقة من واقع الحياة، دار الصفوة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧.
- سليمان الخليفي: عزيزة، مخطوطة.
- سعاد الولايتي:
  - وانقشع الضباب، (د.ن)، (د.ت).
  - واكويتاه، (د.ن)، (د.ت).
  - كويتي + كويتية، مكتبة المنار الإسلامية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.
- عبد العزيز محمد عبد الله:
  - كنز وغيوم في السماء، دار قرطاس، الكويت، ٢٠٠٣.
  - حيث لا شيء، دار قرطاس، الكويت، ٢٠٠٤.
- عبد اللطيف خضر الخضر:
  - أحلام في مهب الريح، (د.ن)، الطبعة الأولى، الكويت، ١٩٩٢.
  - وجنحت الشمس إلى المغيب، (د.ن)، الطبعة الأولى، الكويت، ١٩٩٥ .
  - بائعة اللبن، (د.ن)، الطبعة الأولى، الكويت، ١٩٩٦.
- عبد الله خلف: مدرّسة من المرقاب، دار الكشاف، بيروت، ١٩٦٢.
- طالب الرفاعي:
  - ظل الشمس، دار شرقيات، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٨.
  - رائحة البحر، المدى، الطبعة الأولى، دمشق، ٢٠٠٢.
- طيبة أحمد الإبراهيم:
  - الإنسان الباهت، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، (د.ت).
  - الإنسان المتعدد، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، (د.ت).
  - انقراض الرجل، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، (د.ت).
  - القرية السرية، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، (د.ت).
  - ظلال الحقيقة، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، (د.ت).
  - دائرية الزمن، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت).

- الكوكب ساسون، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت).

● فاطمة العلي:

- وجوه في الزحام، (د.ن)، الكويت، ١٩٧٠.

● فطامي زيد العطار:

- مازال على الدرب أثر: لن أنسى، (د.ن)، (د.ت).

● فوزية شويش السالم:

- الشمس مذبوحة والليل محبوس، المدى، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
- النواخذة، المدى، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
- مزون: وردة الصحراء، دار الكنوز الأدبية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.
- حجر على حجر، دار الكنوز الأدبية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.

● فيصل السعد:

- الدهشة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١.

● ليلى العثمان:

- المرأة والقطة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.
- وسمية تخرج من البحر، دار الربيعان، ١٩٨٦.
- العصعص، المدى، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.

● مبارك شافي الهاجري: أنا كويتي، دار الكتاب الجامعي، الكويت، ١٩٩٦.

● ميس خالد العثمان: غرفة السماء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٤.

● ناشي القحطاني: لهيب الجوار، دار الكتاب الجامعي، الكويت، ١٩٩٦.

● ناصر الظفيري:

- عاشقة الثلج، (د.ن)، الكويت، ١٩٩٢.
- سماء مقلوبة، (د.ن)، الكويت، ١٩٩٥.

● نواف النومس: المصير المجهول، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.

● نورية السداني:

- الحرمان، (د.ن)، ١٩٧٢.
- واحة العبور، شركة النصر، القاهرة، ١٩٧٢.

● وليد الرجيب: بدرية، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٩.

● يعقوب اليوسفي: الظل، (د.ن)، (د.ت).

(٢) « تشكل أسماء الأعلام هذه علامات مفيدة تحول دوننا ودون الإشارات الملتبسة، وتقول لنا على كل حال ما ينظر إليه الرسام، ومعه معظم الشخصيات في اللوحة، لكن علاقة اللغة بالرسم علاقة لا متناهية. لا لأنهما لا يمكن أن يختزل أحدهما الآخر. فعبثا نقول ما نراه، لأن ما نراه لا يسكن في ما نقول، وعبثا عملنا على أن نجعل الآخرين يرون بالصور والاستعارات والمقارنات ما نقوله الآن، فالمكان الذي تتلألأ فيه ليس هو المكان الذي تراه العيون، وإنما هو المكان الذي يحدده تتابع التراكيب اللغوية».

ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، الترجمة العربية، مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٨٩-١٩٩٠. (ص ٣٢ و٣٤).

(٤) تستخدم كلمة «النص المحاذي» هنا، باعتبارها ترجمة لما يطلق عليه جيرار جينيت Paratext في كتابه:

- Gerard Genette , Paratexts : Thresholds of Interpretation . Trans by Jane E. Lewin . Cambridge University press . 1997 . pp 55-103 .

(٥) تذكر المؤلفة في هامش ص٩٣ أن «مزون: اسم قديم لعمان».

(٦) يعد وين سي بوث أول من قدم هذا المصطلح على المستوى النظري في الدراسات السردية، وذلك في كتابه:

- Wayne C. Booth , The Rhetoric of fiction , Penguin Books , 2ed edition, 1991 .

(٧) يظهر ضمير المتكلم في بداية الرواية ونهايتها، أما وسط الرواية فقد كتب بضمير الغائب. وقد ذكرت أنها كتبت بضمير المتكلم، لأن هذا الجزء المتوسط عبارة عن يوميات أو مذكرات تتعلق بجوانب من حيوات عاشها البطل، أو سمع عنها في أثناء الفترة الزمنية التي تغطيها تلك المذكرات.

تعقيب على بحث
د. مرسل العجمي

المعقب: صلاح صالح (*)

تجليات الخطاب السردي:
الرواية الكويتية نموذجا

(*) من مواليد سورية عام ١٩٥٠.
- حاصل على دكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة دمشق.
- يدرِّس حاليا في جامعة الكويت.
- صدرت له ١٠ كتب.
- له العديد من الدراسات والبحوث في الدوريات المحلية والعربية ومنها ١٢ عملا.

لا مناص من الاعتراف - بداية - بصعوبة النفاذ إلى بعض الفسح والفرجات التي ضاق عنها، أو بخل بها هذا البحث الثري والكثيف في آن واحد. والنفاذ إلى فسحة ما، داخل كثافة ما، ضروري من أجل أن تكون عمليات الرصد والتأمل والمتابعة وما يقع في سياقها عمليات متاحة. لأن هذه الغزارة المعرفية المميزة بكثافتها الخاصة تجعل مقاربتها محكومة مسبقا بمقادير من التردد والتأني والتهيب. وعندما تصبح «المقاربة» أمرا حتميا - مثلما يحدث لي الآن - فمن الطبيعي أن تترافق كل خطوة بمقادير موازية من التوتر والحذر، بوصف المقاربة، أو التعقيب، انخراطا مباشرا في مغامرة بناء المعرفة، بما تحويه المغامرة موضوعيا من عوارض الانزلاق في المجاهيل، والغوايات الكاسحة لارتياد الأقاصي، والاندفاع غير المحسوب في سبلها كافة، بحيث يظل كل شيء عالقا بالحافة الحرجة لعملية الاندراج في رفد التراكم المعرفي بشيء.

ولهذا كله، سيتخذ أدائي في مقاربة بحث الدكتور مرسل العجمي صيغة التساؤلات التي يمكن أن يؤدي طرحها على البحث إلى إضاءة أفضل لجملة المسائل التي عالجها في أقسامه الثلاثة: العلاقة بين الواقع الحكائي والمتخيل الخطابي، وأنماط العنونة، والصوت السردي داخل النص، مع الإشارة البدئية إلى افتراض ربط هذه الأقسام بواقع الرواية الكويتية، بوصفها سبيلا إلى التمثيل والتطبيق. وفي هذا الربط المفترض تبرز مسافة - بدت ناشزة - بين تألق التنظير والواقع الفعلي للرواية التي يفترض أن التنظير أسس عليها. فالتنظير في هذا البحث يتمتع بكل ما يتمتع به أي بحث رصين من شمول في المسح الأفقي، ودقة في متابعة التفاصيل العميقة على المستوى العمودي، فضلا عن الإسراف في حشد كميات متفاوتة القيمة من التفاصيل النظرية الدقيقة التي تثري الجانب النظري إثراء مدهشا، ولكنها تبدو غريبة عن الواقع الفعلي للرواية العربية، بما في ذلك الرواية الكويتية بطبيعة الحال. ومعروف أن أبرز مخاطر هذه المسافة، هو شل العلاقة الحية - أو التي يجب أن تبقى حية - بين الواقع الروائي من جانب، وبناء الأنساق النظرية الناظمة لهذا الواقع من جانب آخر.

ربما كانت الحاجة لا تزال ماسة إلى حركة تنظيرية تنطلق من الواقع النصي للرواية العربية، لا إلى أن تأتي - أو يأتي معظمها - من الشغل النظري الذي أفرزه تراكم التعامل الطويل مع تراكم الإنتاج الروائي الأوروبي. ولا بد

من الاعتراف بأن قدرا غير يسير من الشغل النقدي العربي المعاصر مبتلى بلجوئه إلى كثير من عمليات الحشر القسري لهذا النص أو ذاك في هذه الكوة النظرية أو تلك.

من المستحسن قبل الانتقال إلى محاورة البحث في أقسامه الرئيسية الثلاثة، مناقشة نقطتين منهجيتين تاليتين: تتعلق الأولى بمدى قدرة البحث المنطلق من التنظير أساسا على رسم المشهد القائم للرواية العربية في الكويت، بوصف عملية الرسم البانورامي عملية يتوخاها رهط من المهتمين بالشأن الروائي العربي في إطار عملية الاستعراف التي لباها المعرض القائم على هامش أعمال الندوة.

وتتعلق الثانية بشيء من التعمية على قضية تفاوت الأعمال الروائية الكويتية من الناحية الفنية، وطمس الحدود طمسا - كأنما بدا متعمَّدا - بين روايات تشكل مواضع اعتزاز للرواية العربية، داخل النطاق الكويتي وخارجه، وروايات هابطة لا تحمل من الرواية إلا اسمها، مع الإشارة إلى أن ما يسمى بالنقد الوصفي، لا يغفل الجانب المعياري والقيمي إغفالا تاما.

من ناحية المصطلحات التي استعملها البحث، أريد أن أشير فقط إلى عبارة «المتخيل الخطابي» التي استعملها البحث جزءا من عنوان جزئه الأول، فما العلاقة التي يمكن أن تكون قائمة بين هذه العبارة وعبارة «المتخيل السردي» التي أصبحت عبارة قارة في سياق النقد الروائي العربي المعاصر، من غير أن يعني ذلك تفضيلي إحدى العبارتين على الأخرى؟

في القسم الأول من البحث الذي جرى في إطار الواقع الحكائي والمتخيل الخطابي، تحدث الباحث بشيء من الإسهاب عن مرجعيات الحكاية في الرواية الكويتية. وأي حديث عن «المرجعية» يطرح على الذهن مباشرة تساؤلا عن مدى مشروعية اعتماد المرجعية - أيا كانت، بما في ذلك مرجعية الواقع الموضوعي - أساسا، أو معيارا، للتعامل النقدي مع العمل الفني، بما في ذلك العمل الروائي بطبيعة الحال. ويطرح أيضا تساؤلا آخر عما دعا الباحث إلى استعمال مصطلح «المرجعية» على وجه التحديد، فما الفرق الذي يراه البحث بين المرجعية والموضوع والمقولة والأطروحة، انطلاقا من السياق الذي ورد فيه استعمال مصطلح المرجعية في البحث؟

وفي إطار الاستقصاء الحصري لأنواع المرجعيات الحكائية الكويتية، نتساءل أيضا عن جواز وضع تلك المرجعيات الكويتية جميعها على رصيف

واحد، ضمن سوية واحدة، لمجرد انتمائها إلى النطاق الجغرافي الكويتي؟ إذا صح الاتفاق على استعمال مصطلح المرجعية، بطبيعة الحال. فهل يجوز أن نضع الأعمال التي تناولت الحياة الواقعية الكويتية بمرحلتيها اللتين يفصل بينهما ظهور النفط، على سوية واحدة مع ما سماه البحث مرجعية الخيال العلمي، أو المرجعية الأسلوبية على سبيل المثال؟ سواء تعلق ذلك بالقيمة الفنية للأعمال، أو بحيز الانتشار الذي يشغله كل نوع، بالإضافة إلى مساحة الاستجابة وشدتها لدى المتلقي، سواء كان المتلقي كويتيا أو غير كويتي.

مع ضرورة الإشارة في هذا السياق إلى نقطتين ثانويتين: تتعلق الأولى بمصطلح المرجعية الأسلوبية، بوصف تعبير «المرجعية» يحيل موضوعيا إلى وضع أسلوبي مفترض، قائم بذاته بصورة قبْلية، تسبق اعتماده أساسا لإنشاء الخطاب الروائي. وتتعلق الثانية بأصداء الشأو الذي بلغه التقدم العلمي على النطاق العالمي لدى ابن المنطقة العربية، وعمق الهواجس التي تنتابه بخصوص الفتوحات العلمية العجيبة في مختلف مجالات الحياة.

وفيما يتعلق بما سماه البحث بالعقد الأدبي بين الكاتب والقارئ، يرى الباحث أن مجرد وجود كلمة «رواية» على غلاف كتاب ما، يمنع عن هذا الكتاب صفته الوثائقية، وإذا حدث خلاف ذلك، أي إذا ذهب القارئ إلى منح الرواية صفة الوثيقة، ينتقض العقد المشار إليه بين الكاتب والقارئ. وهذا ما لا أستطيع الذهاب إلى خلافه في إطاره العام. ومع ذلك، فإن هذه النقطة تطرح لدي سؤالين أساسيين: يتعلق أولهما بصلة هذه الفكرة بما سماه البحث بالمرجعية التاريخية لأعداد غير يسيرة ضمن الواقع الروائي الكويتي، إذ اعتمدت هذه الروايات ذات المرجعية التاريخية أحداثا تاريخية بذاتها، أحداثا روائية لها، ومرجعا لخطاباتها الروائية إذا أردنا استعمال مصطلحات البحث.

ويتعلق ثانيهما بما يحدث خلاف ما أشار إليه البحث أحيانا كثيرة في إطار الواقع الفعلي لتعامل شريحة واسعة من القراء مع الرواية التاريخية التي يعتمدونها – في أحيان كثيرة أيضا – مصدرا وحيدا لحقائق التاريخ، بالإضافة إلى وجود حالة شبه قارة في تاريخ الأدب مفادها أن أي نص أدبي هو بالضرورة وثيقة تاريخية دالة وشاهدة على عصرها عبر غير صيغة، وتتبادل معه عددا من عمليات الإضاءة، فهي تضيئه، بقدر ما يضيئها. كما أن هناك من يرى أن أفضل طريقة للتعرف على مجموعة بشرية ما، من غير الانخراط في العيش الفعلي معها، هو قراءة أدبها عموما، وإنتاجها الروائي خصوصا، في حال كان لديها

إنتاج روائي بطبيعة الحال. وعلى هذا الأساس، كان من المناسب لو أن البحث قد فرق بين مفهوم الوثيقة التاريخية من جانب، وجعل التاريخ مصدرا للحقيقة التاريخية بمعناها الحصري من جانب آخر، من غير أن يغيب عن الذهن أن الأدب في كل زمان ومكان هو واحد من أهم مصادر إنشاء علم التاريخ.

وبالنسبة إلى الفكرة الخاصة بأدبية الرواية وارتباطها بالمتخيل عموما، لنا أن نتساءل عما إذا كان المتخيل في الرواية هو المسؤول الفعلي عن نشوء الكتابة الأدبية «التي تتوسل بالاستعارة والتشبيه والصور التجسيمية بغرض تمثيل العالم الأدبي المفترض في صياغة لغوية تداولية»؟ والأهم هو التساؤل عما إذا كانت أدبية الرواية تنشأ بالطريقة التي تنشأ بها أدبية الأجناس الأدبية الأخرى؛ كالشعر بأنواعه على سبيل المثال؟

في القسم الثاني المخصص للبحث في عتبة النص وأنماط العنونة، يعرض الباحث تفاصيل شديدة الثراء لكل ما يمكن أن يتعلق بعنوان الرواية، وتوزعه بين القصدية والدلالة، وما يتفرع عن كل منهما من قضايا، كعلاقة القصدية بعملية الوسم، ونية المؤلف، وتشكيل أفق توقع القارئ، وعلاقة الدلالة برسم العنوان ومعناه الحرفي واندراجه في السياق الثقافي العام، وما إلى ذلك.. وفي هذا الصدد، أعترف سلفا بمحدودية التساؤلات التي استطعت استنباتها وطرحها على هذا القسم من البحث.

فأنا أوافق الباحث في استعمال تعبير عتبة النص الدالة على العنوان، وأتفق معه أيضا في قيمة العنوان بوصفه جزءا لا يجوز فصله إطلاقا عن العمل الروائي، وبوصفه أيضا من أكثر عبارات الرواية اكتظاظا بالدلالة، في حال تشكل العنوان من عبارة، لا من كلمة مفردة. ومع ذلك يستحسن الالتفات إلى بعض الجوانب المتعلقة بقضية العنونة، حسبما وردت في البحث، وفي طليعتها أن هذا الثراء المدهش في الشغل النظري، والإسراف في ملاحقة أدق التفاصيل وأدناها شأنا، يبدو فضفاضا بصورة لافتة، على واقع عمليات العنونة في الإنتاج الروائي العربي عموما، لا الكويتي فقط، ويبدو أنه يقول كثيرا من العناوين، ومن آليات إنتاجها، ما تعجز موضوعيا عن قوله. مع معرفتي بأن ما أذكره بهذا الصدد، يمكن انطباقه على قسط كبير من النقد الذي يشتغل على نصوص فقيرة، غير جديرة بالشغل، إذ يبدو الشغل النظري متألقا للغاية، ويسعى إلى بث شيء من ألقه في نصوص تظل باهتة مهما شحنت بالطاقة والضوء. إن هذا النمط من النصوص مثل الرماد الذي تفشل عمليات نفخه في جعله يتوهج كالجمر.

فالعنوان يمكن أن يكون مجرد علامة، لا ترمي إلا إلى وسم عمل روائي ما، بعد أن اتخذ وجودا ماديا، واكتسب حيزا في الزمان والمكان، ويمكن بالتالي أن يكون اختياره محكوما بشيء من «الاعتباطية» بوصفه مجرد «علامة» شأنه في ذلك شأن أي علامة لغوية أخرى.

أعي أن البحث من خلال عنوانه ليس مكرسا للخوض في الإنتاج الروائي الكويتي، بل جعل هذا الإنتاج مجرد أمثلة، ومع ذلك رغبت - بصفتي قارئا - لو كان البحث قد أشار إلى ما يمكن أن يكون خاصا بالرواية الكويتية في سياق التعامل مع أنماط العنونة، ومختلف الخلفيات والآليات المتدخلة في اعتماد عنوان من دون غيره.

كما أن هناك نقطة أخرى في قضية العنونة، أود التوقف عندها، وهي اعتماد العنوان وسيلة تمضي بالمتلقي إلى آفاق توقعاته، وقد رشح من البحث أن العنوان الذي لا يلبي حاجة المتلقي إلى المضي به نحو ما يتوقع، عنوان غير موفق، أو غير مناسب. وهنا أود فقط لفت النظر إلى أن بعض ما يسهم في تشكيل أدبية الأدب، هو المضي بالمتلقي إلى خلاف ما يتوقع، سواء كان ذلك عبر العنوان أو عبر سواه، مع ضرورة التفريق بين عنونة الآثار الأدبية، وعنونة الأبحاث والأعمال العلمية المختلفة.

وفيما يتعلق بالصوت السردي في القسم الأخير من البحث، لا بد من الإشادة الخاصة بقدرة الباحث على اشتمال معظم المسائل التي يمكن تناولها داخل الإطار المتحدد بحدوده القائمة في البحث. بالإضافة إلى تلك المتابعة الدؤوبة لما يمكن أن تؤول إليه، أو تبلغه التفريقات الدقيقة، أو المتناهية في الدقة للسارد، ووظائفه وأنماطه، ومواقعه من المادة المسرودة.

غير أن هذه الإشادة لا تعني أن ما قيل قد أغنانا عن كل ما يمكن أن يقال في الشأن الذي دارت فيه أفلاك القول، إذ يعرف الباحث، مثلما يعرف الجميع، أن عملية البناء المعرفي عملية مفتوحة إلى اللانهاية، واكتمالها من الأمور المستحيلة بطبيعة الحال. ولكيلا ينزلق تعقيبي في خواتيمه إلى مجرد اللغو، أود التوقف عند ثلاث نقاط:

الأولى، تنعطف على ما سبق ذكره بشأن انعدام التناسب بين الشغل النظري المسرف في التناسق والسوية العالية من جانب، وبين الواقع الفعلي الذي تسقط في هاوياته أعمال روائية كثيرة هابطة، على امتداد التجربة الروائية العربية، لا الكويتية فقط.

والثانية، تجري في إطار ما دعاه البحث «مصداقية السارد» وتورط السارد في التدخل بطبيعة المادة المسرودة، عبر الانحياز إلى طرف من دون آخر، أو إلى شخصية على حساب أخرى، والمهم في هذا الصدد، هو السؤال عن صلة هذا الأمر بتعدد الأصوات داخل العمل الروائي، وصلته أيضا بتعدد وجهات النظر. وأرى أن هذا السؤال يكتسب أهمية إضافية، إذا أعدنا إلى الذاكرة ما ينتاب الرواية العربية من ظلال الشعر بشكل عام، والشعر الغنائي بشكل خاص، بوصفه الأعرق بين الأجناس الأدبية العربية، وبوصفه أيضا يشكل خصوصية ثقافية لابن المنطقة العربية، قلما نجد مثيلها لدى أبناء الثقافات الأخرى. إن هناك من يرى أن قدرا غير ضئيل من الإنتاج الروائي العربي لا يزال محكوما بالقيم الشعرية المعبأة بنكهة التراث، خصوصا ما تعلق بغلبة الصوت الواحد، وانعدام تعددية الأصوات، أو ضمور هذه التعددية الصوتية، مثلما هي الحال تاريخيا مع القصيدة الغنائية التي كاد الإنتاج الأدبي، أو الشعري في الحد الأدنى يقتصر عليها في معظم مراحل التاريخ الأدبي العربي.

والنقطة الثالثة، تتعلق بما سماه الباحث بالسارد غير الثقة، حين يشك القارئ في أن المواد المسرودة على لسان هذا السارد المصاب بعلة عقلية دائمة، كالعته أو الجنون، أو مؤقتة كالسكر أو فقد السيطرة على الأعصاب، مواد مشكوك في صحتها، أو هي تفشل في إقناع القارئ بمصداقيتها. والمهم في هذا الشأن أن البحث لم يتطرق إلى نتائج مثل هذه الحالة من الناحية الجمالية، ومدى تأثير ذلك في عملية البناء الإجمالي للعمل الروائي، ومدى تأثيره في قيمته الإجمالية، سلبا أو إيجابا. مع الأخذ بعين الاعتبار بعض الأمثلة المشهورة في الرواية العربية وغير العربية، كشخصية «بنجامان» المتخلف عقليا في «الصخب والعنف» لوليم فولكنر، واستئثار بنجامان بسرد أجمل فصول الرواية، بحسب رأي معظم النقاد، وما رواه «وليد مسعود» الضائع المنهنه سكرا في رائعة جبرا إبراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود».

إن قيمة أي بحث هي فيما يستطيع إثارته من أسئلة، لا فيما يقدمه أو يقترحه من أجوبة، ولي في نهاية المطاف، آن أزعم أن بحث الأستاذ الدكتور مرسل العجمي قد استطاع - على كثافته الشديدة - أن يثير الأسئلة الجوهرية المرتبطة بصلب بناء العملية المعرفية، التي تحرض القارئ على التفكير والتأمل العميق في كل ما أحال إليه البحث. وآمل من جهتي أن تكون أسئلتي قد انتمت بطريقة ما إلى تلك الأسئلة التي صنعت مجد المعرفة.

مناقشة بحث «تجليات الخطاب السردي.. الرواية الكويتية نموذجا» (*)

- د. جهاد نعيسة (باحث وأستاذ جامعي - سوريا): مادام العنوان «تجليات الخطاب السردي (الرواية الكويتية نموذجا)» ففي الحقيقة ما بدا واضحا هو البحث في مكونات الخطاب السردي، الرواية الكويتية نموذجا، هذا يشير عموما إلى أن الدراسة تنحو منحى قرائيا وفقا لمنهاج اجتماعي. تفصيلا ما مكونات الخطاب ما وضع السارد.. إلى آخره؟ وأنا أقول في حدود ما تلقيته الآن منح البحث قدرا من المخبرية في تشريح أو قراءة فنية جمالية على ضوء منهج ثابت وواضح وناجز ونهائي، أي بالتالي لم يكن هناك حراك فكري أو جدلي بين المنهج والباحث. نقطة أخرى ضمن تفصيلات ما طرحه الباحث وهي قضية ورقية الشخصية الروائية، وبالتالي ورقية المكون الروائي وعموما الزمان والمكان إلى آخره... هذا واضح تماما وضمن نتاجات المنهج البنيوي وما أكده هذا الجانب. أنا مع الدكتور صلاح في ما عقب به بأن النص الروائي هو وثيقة تاريخية، لكن أضيف: إنه وثيقة تاريخية فنية تضيء وتضاء فعلا، ولنعد قليلا إلى رؤية المسألة بإضافتنا أن النص الروائي فعلا يفسر للمجتمع لكن من وجهة نظر فنية، أي بمنظور فني، وهكذا لا تغيب علاقة النص الروائي بالواقع، وأنا أعود وأقول ربما كل جهد نظري أو عملي يبنى على هذه النظرية، أي أنه ليس هناك نص إبداعي روائي تحديدا، وأكرر كلمة روائي، ولا أسحب هذا الكلام على القصة القصيرة، وعلى الشعر، وعلى سواه من الأجناس بما يقوم على جذر واقعي ومتين وصلة مؤسسة بقوى متفاعلة وديناميةأيضا بينه وبين الواقع خارج هذه العلاقة وهذه الجذرية وهذه الفعالية متبادلة، أنا أقول هناك هشاشة في البناء الروائي مهما ادعينا من عوالم داخلية وفانتازية وإضافات إبداعية خارج نطاق الواقع.

- ياسين النصير (روائي - العراق): الدكتور مرسل تطرق إلى العنوان بوصفه «عتبة»، وكما نعرف أن العتبة لا داخل فيها ولا خارج، العتبة شيء

(*) أدارت الجلسة دكتورة نسيمة الغيث (قسم اللغة العربية - جامعة الكويت).

ما ذاتي فكيف يمكن أن ندخل من العنوان إلى النص؟ وكيف نخرج من العنوان إلى النص أيضا، يعني مصطلح عتبة في رأيي غير دقيق في ما يخص العنوان. تكلم أيضا عن موقع السارد ترى أين موقعه؟ هل يكون خارج النص؟ وهذه المصطلحات التي أغرق بها البحث هي مصطلحات بنيوية قد لا تنطبق بالتحليل على رواية واقعية مثل الرواية الكويتية. وفي رأيي أنه لا يوجد سارد صادق في العمل الفني، باعتبار أن الرواية فن متخيل حتى لو كانت هنالك وثيقة أو مدونة. كذلك يمكن أن يغتني البحث لو اعتمد الباحث تحليلا سوسيولوجيا للأساس الاجتماعي والثقافي للكويت، ولاستدل بهذا التحليل على علاقة العناوين بالمراحل التي مرت بها الكويت وعلاقتها بالفكر المهيمن على مرحلة من المراحل، هنالك عناوين شعرية وهناك عناوين جملة وهناك عناوين مفردة، وهنالك موقع العنوان في بداية الكتابة الذي هو جزء من الاستهلال وجزء من البداية، ثم عناوين اعتباطية وعناوين قصدية، هذه الأبعاد الواقعية والمتخيلة للعناوين كلها كان ممكنا أن تفضي بنا إلى تحليل يجمع بين البنيوية والاجتماعية والسوسيولوجية، لأن واقع الرواية الكويتية لا يتحمل كثيرا المصطلحات البنيوية أو المدرسية.

- **د. صبري حافظ (باحث وناقد - مصر)**: أريد أن أبدأ بفكرة المتن هذه... والنقاش بدأ حقيقة بالتشكيك في متانة هذا المتن، والمتن الكويتي يطرح مشكلة أخرى... أين هو من المتن الروائي العربي الأكبر والأعم... وما موضوعه فيه؟ وما العلاقة بين الاثنين إذا كان هناك ما يمكن تسميته بمتن كويتي، وبالتالي سيكون هناك متن عماني ومتن بحريني... إلى آخره؟ بينما نحن نتحدث عن الرواية العربية وهي رواية واحدة تكتب بلغة واحدة، وهناك علاقات قوية جدا بين مختلف النصوص المكتوبة بهذه اللغة في هذا الأدب الواحد. هذه المشكلة مشكلة إجرائية واصطلاحية، وفكرة المتن لا بد أن تكون لها المصداقية التي هي مصداقية الحصر أيضا، على الرغم من أن هذه الدراسة اقتصرت على الجانب الوصفي الذي يقوم بالتوصيف والحصر والتحديد وهذا هو الجانب المفيد فيها، باعتبار أنها تقدم حالة أو نموذجا كويتيا، وبالتالي كباحث من منطقة أخرى كنت أتمنى أن أستفيد من الحصر الدقيق للرواية الكويتية الذي أستطيع أن أستند إليه في المستقبل، وخصوصا أنه قدم لنا فعلا ما يمكن

تسميته ببليوجرافيا منتقاة للرواية الكويتية. لكن هناك جوانب أخرى في الدراسة النقدية كنت أود أن يواصلها... بالإضافة إلى البعد الوصفي فيها بعد معياري وبعد تنظيري، وهذا البعد المعياري لابد أن يقوم بعملية تقييم وعملية ترتيب المكانات حتى ندرك ما الروايات المهمة وما الروايات الأهم وما الروايات الأقل أهمية في هذا المتن الواسع العريض، وبها بعد تنظيري أيضا لابد أن يسعى إلى الوصول إلى ما يمكن تسميته ببنية عميقة لهذه الظاهرة الكويتية، أو لهذا المتن الكويتي وعلاقته بالبنية الأعمق والأوسع والأعم والأشمل وببنية الرواية العربية ككل، هذه الجوانب كان من الممكن أن تغني هذا البحث إذا استطاع الباحث أن يزودنا على الأقل ببعض الإضاءات في هذا المجال.

- **د. نورية الرومي (باحثة وأستاذة جامعية - الكويت):** هنالك ثلاث نقاط لفتت انتباهي وإن تناولها المعقب ومن تكلم قبلي، لهذا لن أطيل لأنهم تناولوها بشكل أو بآخر. أولا العنونة وهي ليست مجرد عتبة كما أفهمها أنا على الأقل، عنوان القصة أو عنوان الكتاب هو فضاء أفهمه... فضاء واسع، هذا الفضاء يدل في أبسط دلالاته على شيئين: على الكاتب ورؤية الكاتب وفلسفته، وثقافته تدل عليه من اختياره للعنوان، المستوى الآخر بالعنونة أو العنوان يدل على اختزال للكاتب في رؤيته للأحداث التي سوف يتناولها في قصته أو روايته، ولهذا أعتقد أن مجرد لفظة «عتبة» تضييق للعنوان يدل بدلالات أوسع على مجرد عتبة أو مدخل.. النقطة الثانية هي قضية صدق السرد، فإذا كان الباحث يعني بالسرد إسدالا للواقع كما فهمته أيضا من حديثه، فهذا ينفي كل عملية الإبداع بالنسبة إلى الكتابات القصصية لأن عمودها الفقري قائم على الخيال، وفي هذه الحالة فإن هذا الواقع ليس وثيقة تاريخية، وإنما رؤية الكاتب وفلسفته وثقافته تعيد تشكيل هذا الواقع من جديد وفق مرجعيته الثقافية، لهذا صعب علينا أيضا أن نجعل السارد ساردا موثوقا به بالتصنيف الذي صنفه الباحث وفق مصداقيته وعدم مصداقيته، فالعملية في الإبداع قائمة على الخيال، وإلا فما الفرق بين من يوثق للتاريخ والاحداث في التحقيقات والعملية التاريخية؟ ولهذا فإن مفهوم الواقع ليس الواقع كوثيقة إنما هو واقع فني يحول الحدث التاريخي أو التجربة الحقيقية إلى تجربة فنية وفق معايير وضوابط في كتابات الفن

القصصي وأخيرا ظاهرة الجنون، في الآداب العالمية والعربية هي «الأخبل» والسكران والمريض نفسيا، كلها ظواهر شخصيات ترمز، أوالكاتب يحملها ما لم تستطع تحميله لشخصياته العادية فيجعلها على لسان المجنون أو السكران، لأن السكران ليس عليه حرج، وبالتالي يقول ما لا تستطيع أن تقوله الشخصيات الأخرى، وأشارت الأستاذة ليلى العثمان في إحدى رواياتها إلى المجنون الذي يحب في شخصية «أخبل ومجنون»، طبعا هو ليس مجنونا إنما هو يتظاهر لكي يستطيع أن يتجاوز التقاليد أو يكسر التقاليد ويدخل إلى ابنة عمه بالمنزل لأنه يحبها ويعشقها، فالعملية في المجنون والسكران والأهبل لها أبعاد ولها دلالات فنية أخرى غير الفنية المادية.

الرد على المداخلات

- **ردود د. مرسل العجمي:** لقد استفدت من هذه المداخلات، ويبدو أن ثمة لبسا يتعلق بموضوع المتن ولا يتعلق بالمقاربة وينبغي أن نوضح هذا اللبس. عنوان المحاضرة «تجليات الخطاب السردي.. الرواية الكويتية نموذجا» ليس تأريخا للرواية وليس رصدا لها وإنما للوقوف عندها، وأنا طبعا مقيد بالفسحة الورقية التي أعطاني إياها المجلس الوطني (عشرين صفحة)، وأنا الآن بصدد كتابة بحث مواز لهذا البحث وهو «الرواية الكويتية.. مقترب موضوعاتي» يتناول تجليات الموضوع أو الجانب الحكائي في الرواية. بالنسبة إلى تجاوز الأسماء والنقطة التي أشار إليها الدكتور صبري حافظ، فقد وثقت في حدود جهدي ما استطعت أن أصل إليه من روايات كويتية صدرت ابتداء من رواية الأستاذ عبدالله خلف، مرورا برواية فاطمة يوسف العلي «وجوه بالزحام» وبروايتي نورية السداني: «واحة العبور» و«الحرمان» وجميع هذه الروايات موجودة ولكني ملتزم بموضوعي وعنوان محاضرتي، فليس في الأمر تجاوز ولكن الوقوف أمام بعض التجليات، وليس كلها، فهناك الزمان والمكان والشخصيات وتشكيل الشخصيات التي لم أتطرق إليها، فمثل هذه الأمور تحتاج إلى كتاب.

الالتباس الآخر مرتبط بالمقاربة والمقاربة هي مقاربة سردية تنبع من نظرية السرد حصرا وليست بنيوية، ونظرية السرد طبعا تعتمد على البنيوية في جانب منها لكنها تطورت إلى آفاق أبعد من البنيوية، ولعل هذا

هو الذي جعل كثيرا من التساؤلات يرتبط بالسارد غير الثقة، وأقصد بالسارد غير الثقة هنا ليس الكذوب الذي يتعمد الكذب وإنما مثلا لو أخذنا سارد «المرأة والقطة»، فهو يحكي قصته وهو يعالج في مستشفى الطب النفسي، يقول حكايته وتنتهي حكايته وهو في مستشفى الطب النفسي، هذا إنسان ليس بكامل قواه العقلية، أمثال هؤلاء لا يعول على ما يقولونه في السرد، لأن ذلك ليس كذبا أو صدقا أو مسألة أن المؤلف يستخدم المجنون لكي يمرر من خلاله بعض مواقفه. في نظرية السرد، هناك المؤلف الحقيقي خارج النص، والمؤلف الضمني هو الذي نسمع صوته داخل النص وداخل الحكاية، هناك من يقدم لنا هذه الحكاية سواء بصوته المباشر أو بضمير الغائب، هذا هو السارد، السارد هو بنية قصصية داخل الحكاية والرواية وليس له وجود خارجها، بينما المؤلف الضمني يتوسط بين المؤلف الحقيقي خارج النص والمؤلف الضمني داخل النص، لأنه في أحيان كثيرة قد يكون هناك مؤلف حقيقي واحد، لكن هناك مؤلفين ضمنيين كثيرين، والمواقف الفكرية تنتج لنا مؤلفين ضمنيين، فالسارد غير الثقة هو الذي لا يعول عليه من حيث صدق ما يقول في الحكاية وهذا جانب معرفي، أو أنه يختلف في موقفه الذي يقدمه لنا في القصة عن موقف المؤلف الضمني الذي يظهر لنا أيضا في القصة، وهذا طبعا يظهر في الكتابة التهكمية بصورة عامة، ويمكن أن أحيل إلى «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري عندما يكون ساردا يتحدث عن ابن القارح بخطاب تمجيدي مادح، لكن موقفي المؤلف الضمني الفكري والشخصي الذي هو أبو العلاء في هذا النص من ابن القارح يختلفان اختلافا تاما، فالسارد هنا يختلف عن المؤلف الضمني، إن السارد غير ثقة وغير معتمد عليه لأنه لا يقدم وجهة نظر المؤلف الضمني، وفي الرواية التقليدية يكون السارد في معظم الأحيان ثقة لأنه يتطابق مع موقف المؤلف الضمني، أما النص كوثيقة فأنا أقصد أنه لا يمكن أن ينظر مثلا إلى «إحداثيات زمن العزلة» كرواية تتعرض لحدث تاريخي، فإن قرأتها بقصد أن أجد فيها مادة تاريخية، فأنا هنا أنتمي إلى التاريخ ولا أنتمي إلى النقد، أما وقد درستها باعتبار كيف كتبت هذه الرواية، وكيف ظهرت هذه المادة التاريخية، ولو تمثلت هذه المادة التاريخية جوانب الإبداع في هذه الرواية، فأنا هنا بجانب النقد، فطبعا لو أخذنا الفانتازيا والخيال العلمي لرأينا أنها تعتمد على مرجعية واقعية

موجودة لكن يعاد تشكيلها، وهذا التشكيل هو الذي يميز الرواية عن الكتابة، من هنا يأتي الاختلاف بين ما يمكن أن يطلق عليه تأريخ الرواية أو أن ينظر إليها على أنها تاريخ أو كتابة التاريخ روائيا. تبقى الإشارة إلى نقطة الدخول من العنوان إلى النص، العنوان عتبة ليس بمعنى أنه هامشي، لكن عندما نقرأ ما نقرأ في المكتبة أو في معرض الكتاب نشاهد كتبا وأول ما يلفت الانتباه العنوان «الإمتاع والمؤانسة» و«رسالة الغفران» و«كانت السماء زرقاء» العنوان يشير إلى متن، ما يأتي لاحقا هو هذا المتن النص والعنوان بهذه الحالة نص محاذ. في ما يخص الرواية الكويتية حاولت أن أجمع ما وصل إليّ وأزعم أنه ليس كل ما كتب في الرواية، لكن معظم ما كتب في الرواية الكويتية بدءا من العام ١٩٦٢ الى ٢٠٠٣ أو ٢٠٠٤ وقد اطلعت عليه وقرأته، بالنسبة إلى مستوى هذا المتن أعتقد أن هناك مستويات، لأن هناك روائيين وروائيات يعدون على أصابع اليد الواحدة قد نافسوا وبرعوا في الرواية العربية في أنضج حالاتها، وهناك روايات أخرى ليست على هذا المستوى.

- **ردود د.صلاح صالح:** أرى أن بحث الدكتور مرسل العجمي تميز بحالة واضحة من استقصاء الواقع الروائي الكويتي، ولكن لابد من التفريق بين بعض الفروع المعرفية كما يسمى بنظرية الأدب أو النقد الأدبي أو تاريخ الأدب، وعملية الاستقصاء تنتمي حصرا الى ما يسمى «عمليات الفهرسة والإحصاء»، ولذلك قد تخرج بشكل موضوعي عما أراده بحث الدكتور مرسل العجمي. للدكتور جهاد والدكتورة نورية أيضا رأي في ما يتعلق بالحالة الوثائقية التي قصدت إليها، ولكن في هذه الحالة الموقف الجمالي من العالم هو جزء من الحالة الوثائقية بطبيعة الحال، السلعة ولكن في حد ذاتها يمكن - أن تكون - أيا كانت شيئا دالا على عصرها أي منتج في عصر ما يدل عليه بطبيعة الحال، كاللغة الأثرية على سبيل المثال التي هي من أفضل السبل لدراسة عصر ما أو العصر الذي أنتجها، وبهذا المعنى فالثياب - على سبيل المثال - على الرغم من أي شيء، هي أيضا حالة وثائقية دالة على عصرها بطبيعة الحال. أما في ما يتعلق بعتبة النص هنا فقد انغمست العبارة في بحث الدكتور بشيء من الدلالة الاصطلاحية، لذلك أتفق معه في دلالتها اللغوية باعتبارها سبيلا إلى الدخول والخروج، ولكن في عنونة الأعمال الأدبية عموما فتلك أول وسيلة

تفضي إلى عالم النص سواء كان النص شعرا أو رواية أو شيئا آخر. فقط للتوضيح للدكتور صبري حافظ هو أن اللجنة التحضيرية لمهرجان القرين قصدت أن تكون هذه المساهمة في هذا المحور الذي أشرت إليه إضاءة خاصة بالواقع الروائي الكويتي وسواء لبت هذه الحاجة أو لم تلب فهذا أمر آخر، لكن أياً كانت فهي مكرسة أساسا لعملية تعرف الإخوة الموجودين على الواقع الروائي في الكويت. وأنا طبعا من ناحية أؤمن أن الرواية تكتسب سمتها الأساسية من اللغة التي كتبت بها، فالرواية الكويتية هي بطبيعة الحال رواية عربية، لكن ذلك لا يتعارض مع وجهة نظري مع خصائص الحيز الجغرافي الذي يمكن أن يحتضن ولادة عمل روائي ما أو أعمال روائية مختلفة.

البحث الثالث

د. صلاح فضل (*)

المعقب: د. لطيف زيتوني

التجريب في الإبداع الروائي

(*) من مواليد جمهورية مصر العربية، عام ١٩٣٨.
- حصل على ليسانس كلية دار العلوم - جامعة القاهرة، عام ١٩٦٢، ثم على دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة مدريد المركزية عام ١٩٧٢.
- عمل أستاذا زائرا في كلية المكسيك للدراسات العليا من عام ١٩٧٤ حتى عام ١٩٧٧، ثم انتقل للعمل أستاذا للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب - جامعة عين شمس منذ عام ١٩٧٩ حتى الآن.
- عمل مستشارا ثقافيا لمصر ومديرا للمعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد في إسبانيا منذ عام ١٩٨٠حتى عام ١٩٨٥.
- انتدب عميدا للمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون في مصر منذ عام ١٩٨٥ حتى عام ١٩٨٨.
- عُين عضوا بمجمع اللغة العربية في مصر في فبرايرعام ٢٠٠٣.
- اختير مستشارا لمدير مكتبة الإسكندرية عام ٢٠٠٣.
- له من المؤلفات ٢٣ كتابا.
- له ٥ أعمال مترجمة من المسرح الإسباني.
- نشر عددا كبيرا من البحوث والمقالات في معظم الدوريات والمجلات النقدية في مصر والعالم العربي.

التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة، في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح. والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة، ونادرا ما يظفر بقبول المتلقين دفعة واحدة، بل يمتد إلى أوساطهم بتوجس وتؤدة، ويستثير خيالهم ورغبتهم في التجديد باستثمار ما يسمى بجماليات الاختلاف، ويتوقف مصيره لا على استجابتهم فحسب، كما يبدو للوهلة الأولى، بل على قدر ما يشبعه من تطلعاتهم البعيدة عن التوقع، ويوظفه من إمكاناتهم الكامنة، فجدل التجريب الإبداعي متعدد الأطراف، لا يجري داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها، والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعي.

وفن الرواية في جملته تجريبي في الثقافة العربية على وجه الخصوص، لأنه كان يتداخل مع أنواع السرد التاريخي والشعبي، الديني والعجائبي، ويشبع شهوة القص في المجتمعات الشفاهية في رواية الأخبار والآثار من ناحية، واختلاق الأكاذيب المتخيلة كما يشير الاستخدام الشائع في اللهجات العربية من ناحية أخرى. وقد تطلب تخارجه عن هذه الأنواع ميلادا عسيرا في ثقافتنا استغرق القرن التاسع عشر بأكمله، حتى تجلى في إطاره الإبداعي مطلع العشرين. ومازال كثير من الدارسين يحرصون على هذا الخلط، بزعم تأصيل الفن في التراث الثقافي المحدود، لتفادي الاعتراف الصريح بلحظة الميلاد الجديدة في رحم التجريب الذي اعتمد على التهجين من أصلاب متعددة، ينكرون بعضها ويعترفون ببعضها الآخر، وليس ما ينكرونه إلا الأب الشرعي الحقيقي لهذا الوليد، وهو النموذج العالمي في الرواية الفنية، ولن نقف طويلا عند لحظة التهجين هذه، فبعضنا لا يزال يراها سفاحا، وأحسبها لحظة عشق خصب بين اللغة الشابة التي كانت قد خرجت لتوها من حروف الطباعة والصحافة الجديدة، والمتخيل الحر الذي ملأ كيان كوكبة من شباب المبدعين العرب، في هجرتهم الثقافية إلى العوالم المختلفة، وتمثلهم العميق لحيواتهم في ضوء التقنيات والرؤى المنبثقة، فالرواية هي كبرى تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة، وصانعة الوعي التاريخي بمسيرته، وأكبر مظهر لاشتباكاته الخلاقة بحركة الوجود.

تجريب العوالم الجديدة

من اللافت للنظر أن المحاولات التجريبية الكبرى في مسيرة الرواية العربية هي التي شكلت تياراتها الفاعلة في مستويات السرد العديدة، وربما كانت التجارب الفريدة المنقطعة هي التي تمثل حركتها الباطنية المستمرة، مع ما يبدو من عدم استمرارها، فالتجريب كامن في دينامية الخلق ذاتها، ومؤسس لقفزاتها، وليس بوسعنا في هذا السياق المحدود أن نرسم خارطة تحولات التيار التجريبي في جميع المراحل، لأن طرفا منه سرعان ما يندثر، وطرفا آخر لا يلبث أن ينتشر ويدخل في نسيج التقاليد المستقرة، ولا يظل بارزا منه سوى التجارب المنقطعة التي تمثل كشوفا جمالية ذات خصائص نوعية، ويتعين علينا حينئذ أن نكتفي بإشارات وجيزة لأبرز ملامح هذا التيار التجريبي عندنا خلال العقود الثلاثة الماضية فحسب. ولا بد لي من أن اعترف بأن هذا الاختيار محكوم بعوامل شخصية وموضوعية، في مقدمتها أنها هي الفترة التي أتيح لي أن أشهد طرفا من إنتاجها الإبداعي عن كثب، وأقارب بعضه نقديا في استبصارات متفرقة. وما دمنا نتحدث عن التجريب، فمن حقي أن أمارس لونا من التناغم بين الأعمال التي أشير إليها، وما أثارته لدي في حينها من تأملات ترتبط بطابعها الطليعي، لأنني أحسب أن إدراك التجريب ومتابعة دلالته يعدان تفاعلا حقيقيا معه، ومعاودة النظر فيه، باستخدام النصوص التي كتبتها عنه في حينها، من دون علامات تنصيص، إجراء مشروع في التجريب النقدي معادل للتجريب الروائي ذاته، وقد سمحت لي مراجعة هذه المقاربات بتصنيف مفاصل التجريب الروائي في ثلاث دوائر، تتمايز في كثير من الأحيان بقدر ما تتداخل في حالات كثيرة، يمكن إجمالها في ما يلي:

- ابتكار عوالم متخيلة جديدة، لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتداولها السرديات السابقة، مع تخليق منطقها الداخلي، وبلورة جمالياتها الخاصة. والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة، ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منظم.

- توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي، وربما تكون قد جريت في أنواع أخرى، تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل، وتحديد منظوره أو تركيز بؤرته، مثل تقنية تيار الوعي أو تعدد الأصوات أو المونتاج السينمائي، أو غير ذلك من التقنيات السردية المتجددة. مع ملاحظة أن وجود بعضها في ثقافات أخرى لا يسلب منها الطابع الطليعي التجريبي

عندنا لما يترتب على جهد التبيئة والتكيف مع مقتضيات الذوق العربي، وضرورة مراعاة حساسية المتلقي الجمالية عند التوظيف.

- اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد، ويجري ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو اللهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى، لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد.

ومع أن هذه الدوائر ليست متباعدة فيما بينها، إذ غالبا ما يؤدي التجريب في إحداها إلى تحريك منظومتها. فإن بوسعنا أن نعتمد على فكرة العنصر المهيمن في الكشف عن ملامحها المتواشجة، على اعتبار أن مركز الثقل في عمليات التجريب ينطلق من إحداهما ليشمل الجوانب الأخرى، لكن يظل الطابع المسيطر عليها متعلقا بدائرة واحدة في الدرجة الأولى، وإذا كانت الدائرة الأولى تمثل غاية التجريب وما يليها يعد من قبيل الوسائط والأدوات، فإن حظها من التمثيل لا بد أن يكون مضاعفا.

الأسطوري والسياسي

إذا كنا نؤثر في استعراض أنماط التجريب في الرواية العربية أن نقصر منظورنا على العقود الثلاثة الأخيرة، باعتبارها قوام الفترة المعاصرة، فلا بد أن نشير إلى أن تمثيلات الواقع، بكل أبعاده التاريخية والمجتمعية كان قد أصبح السمة المميزة لتجليات الإبداع في عقود منتصف القرن، بعد تجاوز المرحلة الرومانسية وتحقيق مستوى رواية الأجيال المتعددة.

ومن الطريف أن نلاحظ أن نجيب محفوظ نفسه كان قد شرع في تحريك استراتيجيته الإبداعية في اتجاهات جديدة، بلغت ذروتها خلال السبعينيات، في رواية فاصلة هي «الحرافيش»، من حقنا أن نعتبرها خلاصة مقطرة لجهده الخلاق في ابتكار العوالم الجديدة، بطريقة تختزل الأبعاد التاريخية والحضارية في تشكيلات تعتمد على الرمز والأمثولة، حيث يقدم رؤية كونية وصفناها حينئذ بأنها كانت تندرج بالأسطورة من دون أن تقع في قلبها، وتسترق السمع لما وراء الواقع من دون أن تبرح مكانها، وتطرح في مناجاة الماضي أسئلة المستقبل الموعود. وهي فوق ذلك تقيم حارتنا نموذجا للكون، وتجعل منها العالم الأكبر، مما يجعلها امتدادا مكثفا لأعماله السابقة، ولكنها طراز فريد في بنيتها الفنية، يجرب فيه مؤلفنا إطارا ملحميا من حقه أن

يدرس بعناية وتمهل، فإذا كانت الملاحم الكبرى تشمل عادة اثنتي عشرة مرحلة، فإن الحرافيش تتضمن عشر حكايات، وتستغرق امتدادا زمنيا مهولا يبلغ ما يربو على عشرة أجيال، أي قرابة أربعة قرون، وكل حكاية تتوزع إلى فصول تتراوح بين الطول والقصر، وتبلغ الحكاية في المتوسط خمسين فصلا، قد يتكون أحدها من جملة واحدة مركزة مثل قوله:

«لو أن شيئا يمكن أن يدوم لما تعاقبت الفصول»، أو يستغرق الفصل عدة صفحات. وتعتمد في التوزيع على الحدس بالزمن وطيه، وحركة الشخصيات وتنقلات الأحداث، وتتبسط أو تتكمش طبقا لتداخل هذه العناصر، لكنها تخضع في نهاية الأمر لنوع من الإيقاع الصارم في انضباطه ودقته، وعندما نتساءل عن أهم عناصرها الملحمية التي كانت سبيلا إلى تقديم هذا العالم الجديد نجدها تتمثل في الشمول الكلي في الرؤية، والتباعد الزمني بالأسطرة، والتكثيف الشعري في اللغة. وليس هناك متسع للإفاضة في هذه الجوانب التي حللناها في سياقات أخرى، ولا للمضي في تتبع تاريخ محفوظ التجريبي لأنه سيجور على ما بعده من تجارب، حيث أصبح الخروج من عباءة محفوظ تجربة كبرى في الرواية العربية.

وربما كان عبدالرحمن منيف الذي انطلق من عالم السياسة بتشكيلاتها الحزبية وأيديولوجياتها الثقافية أبرز من جرب نمطا جديدا في الكتابة الروائية، وكانت «شرق المتوسط» الأولى بمنزلة النموذج الفادح لهذه الرواية السياسية الخارجة عن النطاق المصري المحدد. ولكنها لم تشبع نهمه في تحليل هذا العالم، فأكملها برواية أعتى وأضخم هي «الآن.. هنا، أو شرق المتوسط مرة أخرى»، ولم يكن مشروعه العملاق في «مدن الملح»، و«أرض السواد»، سوى إمعان عنيد في حفريات السياسة بمخيال أنثروبولوجي في الجزيرة العربية والعراق. فقد سيطر هذا العالم الساخن، المفعم بصراعات القوى وضحايا الحرية على مخيلته الإبداعية، وأصبح تجسيده مكونا رئيسيا في نسيج الحياة، بدلا من نسبته المتوازنة مع الأهواء الفردية والأسرية في الإبداعات السابقة، هو مركز الثقل عنده، أصبحت الرواية في تجربة عبدالرحمن منيف عملا سياسيا في المقام الأول وإبداعيا بعد ذلك، لأن الفن، كما يقول علماء الثقافة، هو الذي يستطيع أن يستنقذ الأعماق الحقيقية للوقائع والأساطير الماثلة في حيوات ملايين الناس في أماكن محددة، حيث يلقيها في بوتقة التخييل المتجسد فنيا ولغويا في الأدب ليمنحها الخلود

والشعرية. من هنا، فإن عبدالرحمن منيف قد اكتفى في هاتين الروايتين ببناء مجموعة من الصور التشكيلية لحيوات السجون العربية، باعتبارها أماكن منسية في ذاكرة الأوطان، يصنع فيها التاريخ سرا. فنحن مثلا في رواية «الآن.. هنا» إزاء بنية لغوية تعمد إلى تثبيت الزمان بربطه في مساحة مكانية، أي تقوم بما يسمى تمكين الزمان وتضخيم اللحظة الراهنة في السرد، حتى يبدو كأن عجلة الزمن لا تدور، وذلك بسبب رؤيته في استعجال الأحداث قبل أن تنضج على نار الواقع التاريخي، إنه يتمنى، ونحن معه، أن نرى بين عشية وضحاها إشراقات الحرية والديموقراطية في أوطاننا المحرومة، بما يجعلنا نضجر من المخاض الطويل، وهذا هو شأن المنظور السياسي في تخليقه للعوالم الإبداعية في ضوئه المفعم بالحرارة.

عالم الشطار والنساء

في سياق تيارات التجريب في الرواية العربية، تبرز تجربة الكاتب المغربي محمد شكري في سيره الذاتية، وما يحف بها من هوامش لتقدم نموذجا مضادا للنسق القائم يمثل طفرة نوعية في طبيعة هذه العوالم، وقد برز ذلك أولا في «الخبز الحافي»، بكل مفارقاته في الوصف الخاطئ للمألوف، إذ يتعين في لهجات المشرق العربي أن يكون إما «الخبز الحاف» من دون ياء النسب، وإما «خبز الحافي» بحذف الموصوف، ثم لا يلبث أن يتكرر هذا الخطأ بإمعان في الجزء الثاني من السيرة الذي يحمل عنوانين «زمن الأخطاء»، أو «الشطار» وكلاهما إعلان للاختلاف الذي لا يدعى التميز الأجوف.

واذا كانت السير الذاتية تحقق وظيفة أولية هي التطهير بالاعتراف، فإن الكاتب عندما يشبه نفسه بأنه زهرة بلا عطر يسكب القطرة الأولى - على مرارتها - في سيل هذه الاعترافات اللاذعة، وهو عندما يسحق الزهرة التي أصبحت أيقونة له بين أصابعه، فإنما يضغط على ذاته في لحظة مضادة للفخر والاعتزاز بالنفس، تهوين الذات باعتبارها بؤرة للمشهد السردي والاعتراف بما فيها من وضاعة يكسبها نبلا من نوع جديد، يتلاءم مع بلاغة الشعرية المضادة بشكل لافت، لكنه لا يكتفي في نقدالذات، بتفريغها من العطر، بل يمعن في إلصاق روائح أخرى بها، بطريقة سادية وتلقائية في الآن ذاته. تتسق مع طريقة السرد في صناعة الصور، إذ يكفي أن يختار حدثا يحكيه لتتشكل هذه الصور بحيوية فائقة، يقول مثلا: «في مرحاض المقهى

الإسباني (بمدينة طنجة) تصاعد بولي إلى فوق مثل نافورة، تبلل سروالي ويدي، تناولت قهوة بالحليب» المحذوف هنا، أو المسكوت عنه، هو غسل اليد على الأقل. لكن رائحة البول ستظل عالقة به، مما يكسب زهرته عبقا مضادا، وهو لا يستخدم أي مجاز هنا، دعك من النافورة المحصورة، فليست هذه هي المشكلة، بل يتابع حكي تفاصيل حياته بطريقة «طبيعية». وأبرز ما في هذه الطبيعة أنها تحتفل بقبح الحياة وقدريتها، بحيث يصبح هجاء الذات نقدا للمجتمع وتمردا على «المكتوب» فيه. وإذا كان «كونراد» يقول نيابة عن الروائيين، خاصة الطليعيين منهم: «إن مهمتي هي أن أجعلك ترى»، فإن ذلك يحدث عند محمد شكري، بغض النظر عما إذا كان ما نراه محببا إلينا أم لا، طبقا لدرجة تمرسنا بقبول الاختلاف، بل إن كراهته عند من لا يطيقون صدمة الفن تجعله أعلق بذواكرهم وأشد اقتحاما لمعطيات حسهم وتأبيا على النسيان. وإذا كانت كل فصول هذه السير الذاتية تمثل حفاوة بالأخطاء الكبرى في تجريب واع لتطهير الصدق وتسامي الفن، فإن بعضها يتضمن مفارقات لافتة في تناقضها، إذ تزيل الحاجز الرسمي بين المنطوق والمكتوب، وتؤدب صلب الحياة الشعبية السفلى من دون مداهنة، مما يمنح شرعية إبداعية لدخول المنفيين خارطة المتخيل السردي، مما يؤدي إلى تعديل ضروري في الذوق العام للقرار يحررهم من الأحكام المسبقة، ويحثهم على التمرس باحتضان التمزقات المجتمعية، وتغليب أخلاقيات الفن على أخلاق المجتمع التي تحتمي بالنفاق والتجاهل.

وفي الطرف الموازي لذلك في الخروج على الأنساق المستقرة، نجد الوجه الآخر لعالم النساء المفعم بلون من الوعي الشقي، في مقاومته الصلبة لقدر الدونية وتحديه المحموم لعادات المجتمع الذكورية القامعة، مما يعد مصدرا غنيا لنوع متميز من التجريب الخارج على السلطات الدينية والدنيوية، وربما كانت الكاتبة نوال السعداوي تمثل النموذج الأقوى والأشد صدامية في هذا الجنوح، ففي روايتها المتجددة في إشكالياتها، والمثيرة في بنيتها الفنية «سقوط الإمام»، تقدم هذا العالم بطريقة فوضوية، إذ تركز على عدد من الصور الرامزة المتكررة، منها صورة مطاردة الفتاة «بنت الله»، كما تسميها من جانب ممثل السلطة وكلابهم التي تنهشها من الخلف. وصورة المنصة التي لقي عليها الزعيم «السادات» مصرعه، وهي تدور مثل الدوامة على مدار النص عشرات المرات، لتشفي الغليل الأيديولوجي للكاتبة بتكرار الفعل، من دون أن

تقوى - كما ذكرت في بحث سابق - على بناء عالم مكتمل من مفارقات الحياة وتناقضات السلطة وفتات التاريخ، كذلك تتكرر صور المعارض المستأنس والكاتب الناطق بلسان سيده ورئيس الأمن المذعور من ظله، وصور الزوجات القدامى والجدد، وتخالفات السواد والبياض في بشرتهن، وإذا كانت الصور، كما يبوح بذلك بعض كبار المبدعين في الرواية، مثل «جارثيا ماركيث» تمثل منطلقات سردية أصيلة، لا تقتصر على الأبنية الشعرية، فإن عمل الروائيين بعد ذلك يتمثل في تحديدها وتنميتها، ونسج شبكة من العلاقات الفنية بينها. ترتكز على خط زمني، مهما كان متقطعا، بما يبني كيانا كليا متحركا، يحتوي التكرارات والاستطرادات والإلحاح على المضمون الأيديولوجي المبثوث، وهذا على وجه التحديد ما يجعل رواية «سقوط الإمام» تجربة تدور في حلقة مصمتة، ليس لها مسار تتقدم فيه، بل هي مجموعة من اللحظات المحتدمة في وعي رواة متعددين في ظاهر الأمر، بينما تنفجر كلها في وعي محركتهم من دون أن تسمح لهم بالتمايز والتخالف عن الصورة الضدية لهم، المتراوحة بين الجناة والضحايا بطريقة نمطية تؤثر التجربة العملية على الخبرة الجمالية، فهي تنطق مرة بصوت الإمام الحاكم دون تمثله، ومرة أخرى بصوت الأنثى المتمردة، وتحكي أحلامها وكوابيسها المختلطة، ثم تنتقل إلى أصوات الرموز الموالية والمناوئة، من دون أن تصنع نماذج بشرية أو تنسج أحداثا ممكنة، بل يغلب عليها دائما الطابع التجريبي الذي يمزج بطريقة عبثية بين الهواجس والحوادث، واليقظة والنوم، والموت والحياة، في غير نظام متسق ولا ترتيب يمكن إدراكه. هذا النوع من التجريب لا يحافظ إلا على الدلالة المركزية في هجاء النظام البطركي المتحالف مع السلطة والدين لامتهان الأنثى في الوطن العربي، وهي دلالة لم تكف نوال السعداوي عن بثها بحرارة متفاوتة عبر أعمالها الفكرية والروائية بأشكال مختلفة في نجاحها.

تجريب التقنيات السردية

إذا أردنا التمثيل لتيار التجريب الروائي عندما يتركز على أبرز التقنيات المستحدثة، وجدنا أن العوامل الجديدة السابقة لم يكن تشكيلها ممكنا إلا اعتمادا على بعض هذه التقنيات، كما يبدو جليا من التحليلات التي اعتمدنا عليها، وأدمجنا بعض مشاهدها في هذا السياق. وحسبنا أن نشير إلى بعض النماذج الأخرى التي لعبت فيها الوسائل الفنية دورا محوريا في توليد الدلالة

الكلية للروايات. وعندما حاولنا من قبل تحديد معالم الأساليب الروائية في ثلاثة أنماط هي الدرامية والغنائية والسينمائية، توقفنا عند صنع الله إبراهيم في روايته «ذات» التي اعتمد فيها على تقنية «الكولاج» التوثيقية، ولاحظنا أنه يقدم فيها رواية تسجيلية تعتمد على تنظيم وحدات السرد القصصي المتخيل مع وحدات التوثيق الصحافي بتقنية محدثة تقوم على إعادة تصميم ولصق المزق الخشنة المأخوذة من مادة الحياة الأولية لتدخل في تكوين جمالي جديد، بحيث يجري مسح ما علق بمصدرها من بقايا الاستعمال الأولي وتوظيفها في السياق الجديد.

و«ذات» هو اسم الشخصية النسائية الرئيسية في الرواية، والراوي يظهر تردده في الولوج إلى عالمها في البداية، لكنه يحرص دائما على الإمساك بها من منطقة محددة في جسدها، فيستعرض إمكانية البدء معها «منذ اللحظة التي انزلقت فيها إلى العالم ملوثة بالدماء، وتلقت - بعد قلبها رأسا على عقب - أول صفعة على إليتها، التي لم تكن تنبئ قط بما بلغته بعد ذلك من حجم، من جراء كثرة الجلوس فوق المرحاض»، أو البدء معها «عندما أمسكوا بها وفتحوا لها فخذيها عنوة، ثم اجتثوا ذلك النتوء الصغير الذي سبب إزعاجا شديدا للمصريين من قديم الزمان»، أو البدء بالمدخل الطبيعي ليلة الصدمة الكبرى في ليلة الدخلة. المهم أن المؤلف يستعرض في سطور قليلة، وبعبارة موسومة حادة، كل هذه اللحظات المصيرية ليضع بطلته في وظيفة صورية بقسم الأرشيف في إحدى الصحف الكبرى بمصر. وكأن ذلك يعد تمهيدا لتبرير طريقته في تصنيف المادة الأولية التي سوف يحشو بها بالتناوب فصول الرواية، إذ هي مأخوذة بشكل مباشر من نتف الأخبار المشتتة عن الحياة الاقتصادية والسياسية والدينية لمصر إبان عقدي السبعينيات والثمانينيات، خاصة أخبار السرقات والنهب والفساد والابتزاز السياسي بتضارباتها وتداعياتها، وكأنه يضع يده في صندوق النفايات ليشير إلى عفونة الحياة التي أنتجته وينتزع صورتها من بين أحشائه.

الواقع الافتراضي والكوني

كلما كان التجريب الفني في الرواية مرتبطا بأفق التحولات المعرفية والتكنولوجية، كان أكثر استشرافا للمستقبل وأقدر على تمثيل وعي الإنسان بحركة التطور وتأهيله للإسهام الخلاق فيها. وقد قدم الروائي الكويتي

الخصب إسماعيل فهد إسماعيل نموذجا لافتا يقترب مما يسمى اليوم بالواقع الافتراضي عبر روايته الأخيرة «الكائن الظل». حيث يشرح الراوي - وهو باحث في التراث الشعبي - مشروعه لنيل درجة الدكتوراه عن المهمشين في المجتمع، والنتيجة التي ينتهي إليها أن «أيا من اللصوص الوارد ذكرهم عبر صفحات الرسالة لم يكتسب شرعية خلوده في كتب التاريخ والملاحم والسير الشعبية المتداولة إلا إذا اشتهر بمقارعة لا تلين للحكام والخاصة، ليحوز إعجابا ومحبة تتجاوز المألوف لدى العامة». لكن هذه النزعة الأيديولوجية لا تمثل العصب الحساس للتقنية الروائية الجديدة، بل هي مجرد توطئة لها، إذ تزدحم حجرة الباحث في مدينته التي لا يحدد معالمها برفوف الكتب والمخطوطات القديمة والمحدثة، ولا تحلو له الخلوة بها إلا في سكون الليل، وحينئذ يتراءى له طيف أشهر لصوص بغداد «حمدون بن حمدي» ولا تسيء الظن بالكاتب الكويتي لاختياره، فتراثنا القديم عن أمجاد العرب ونقائصهم تكاد تختزله عاصمة الرشيد وحدها - فيظهر حمدون شبحا أثيريا قادرا على صنع معجزة عودة الزمن الشهيرة: «أشار باتجاه الجدار القريب، حولت بصري فإذا بي أواجه مشهدا حيا يعجز العقل عن التسليم بواقعيته، كنت أشبه بعين الكاميرا المحمولة تجوس وسط حشود بشرية يقاتل بعضها بعضا وصرخات الجرحى وصيحات الحرب تصم أذني، استبد بي فزع مهول»، وعندما يسترد الراوي وعيه يقول له صاحبه «أنت تحضر واقعة حسم الخلافة بعد هارون الرشيد بين ولديه الأمين والمأمون التي استمرت أربعة عشر شهرا»، ثم يحضر مشاهد من هذا الزمن مفعمة بمؤامرات ذوي السلطة وحيل أنصارهم وعذابات أعدائهم، يتملى مناظر العشق وأحوال المجتمع القديم عبر هذه المرآة السحرية التي تفتح له باب الغيب بصريا بقدر ما تخترق حجب الغد، بما يجعل العمل الفني تجربة في التقنية والرؤية والاستبصار العميق للوجود.

وإذا كانت الرواية الحديثة هي مظهر الوعي التاريخي بالوجود، والانخلاع المحسوب والشاق من رحم الدوائر الأسطورية والميتافيزيقية الملتفة حوله، فإنها قد تتغذى على وصفها كما تفعل رواية أمريكا اللاتينية مثلا، لكنها لا تنهض بهذا الوصف جماليا ما لم تتمكن من الانفلات منها ورصدها من مسافة متباعدة. وهذا بالضبط ما يدهشنا في تجريب إبراهيم الكوني، الروائي الليبي الفذ الذي اخترق جدار الصمت، وبدا أنه

قد عثر على كنزه الإبداعي، فانطلق قلمه متدفقا بخصوبة نادرة وإيقاع لاهث، استطاع في مدى عقد ونيف من السنوات أن ينهمر بمجموعات ثنائية وثلاثية ورباعية مطولة، مثل «الخسوف والمجوس والسحرة» وغيرها تقع في عشرات المجلدات، لكن الأمر لا يقتصر على هذا المظهر الكمي الأول، بل يتعداه إلى الخاصية النوعية البارزة لهذه الأعمال، إذ تترجم العوامل الميثولوجية والفضاء الكوني بكل أبعاده المتجذرة في الطبيعة والحيوان والإنسان، والمتخمرة في نسغ اللغة ونقلها من المستوى الشعري الملحمي الأول إلى المستوى السردي الحواري المنظم، حيث تقوم النباتات والظلال والحيوانات بدور الكائنات الاجتماعية في حركة الوجود التي لم تتمخض عنها الحضارة بعد في بكارتها الأولى. وهذه هي أبرز مفارقات الكوني الخطيرة، فهو لم يمسك بإحاطة بنفض تحولات المجتمع الليبي حتى الآن ولم يقرب مدن اليوم، بل ما زال يقلب بين يديه الصخور المنتمية إلى العصور الأولى، ويتأمل صلابتها وبريقها وجمالها. لقد هاجر إلى الجذور الطبيعية حيث لا يرتطم بأشكال السلطة الآنية، ولا يؤخذ عليه توصيف تقاطعاتها الحادة المرهفة، أو فضح هشاشتها الشرعية وخروجها عن منطق التاريخ الحضاري، حتى وهي ترتمي لاهثة في حضنه، بل أخذ يصنع حفرياته المدهشة في جيولوجيا المجتمع الباردة البعيدة، ويصطحب معه قيثارة الشاعر وفأس الروائي في الآن ذاته، يؤلف منهما مخيالا خلاقا يعيد تصوير الكائنات وهي تتنفس صبحها الأول. وبهذه التقنية التي تعتمد على المخيال الأنثروبولوجي يستقرئ الكوني أسرار الأرض والبشر الأوائل، ويفرز خيوطها قبل أن تتعقد في نسيج المجتمعات الجديدة، يصوغ ذلك في لغة مخملية وثيرة بالغة البذخ الوصفي والتأنق التعبيري، فيعيد بناء ذاكرة الصحراء ويسترد منها مخبوء الشعر والسرد المكنونين في أحشائها كما لم يفعل أديب ليبي من قبل.

تجريب المستويات اللغوية

إذا كانت اللغة هي جلد الرواية وبشرتها الظاهرة للعيان، فإن التاريخ الأدبي يشهد أن الرواية العربية قد غيرت جلدها عدة مرات. فحاولت الانسلاخ أولا من حضن لغة المقامات والأخبار والنوادر في حديث المويلحي عن عيسى بن هشام، فلم تستقم لها حياة خصبة ناعمة في تيارات الهواء الجديد،

ثم عثرت بمشقة على أداتها التعبيرية في الفصحى الميسرة التي كانت تتخمر في أبهاء الصحافة وكتاب الأدباء حتى صبها المنفلوطي في آنيته الزخرفية المنمقة، وسالت منها عبراته المقطرة إلى أواني التاريخ التعليمي المرمرية، لكنها لم تلبث أن هجرتها على يد أجيال الروائيين الحقيقيين في منتصف القرن العشرين، ونشبت حينئذ معركة الصراع بين الفصحى والعامية التي انتهت بتوزيع الأدوار بين السرد والحوار، وانتهت تجارب كتابة السرد باللهجات العامية إلى طريق مسدود عربيا وإبداعيا. وبقي محفوظ وحده طويل العمر والنفس يجرب لغة بسيطة موهمة، تحسب أنها عامية لفرط عفويتها في التعبير، فإذا ما أمسكت بها وجدتها صحيحة من دون جروح أو ندوب، ثم لم يلبث بدوره أن ارتقى إلى معاريج شعرية تخلصت من الآثار الرومانسية والبلاغة السلفية السابقة.

بيد أن هناك تجارب لافتة في توظيف المستويات اللغوية تستحق التأمل بإيجاز تمثيلي، من أبرزها ما قدمه المبدع التونسي الكبير محمود المسعدي في سعيه لاستحضار الأطر التراثية الرفيعة في رواية «حدث أبو هريرة قال» حيث أنزل سمي الصحابي الكبير منزلة الفيلسوف المتهتك، محتميا برداء الفصاحة الكلاسيكية السابغ، ومع أنه كتبها في الأربعينيات، وحاول أن ينتزع من طه حسين تقديما يؤكد مشروعيتها، فإنها لم تنشر بالفعل إلا في مطلع السبعينيات دون التوطئة المأمولة. وهي رواية لا تمضي على نسق زمني متراتب، ولا تخضع لتسلسل منطقي معقول، بل هي أشبه بالفصول الموزعة طبقا للعناوين الموضوعة، وكأنها مجموعة من الحكايات الخبرية، لا يضمها سوى ذكر أبي هريرة خلالها فاعلا أو شاهدا أو مسكوتا عنه.

وإذا كانت البلاغة القديمة تعتبر الإيجاز مناط القوة في الإبداع، والإضمار الموحي مصدر الشعرية، فإن الرواية تتخذ مسارا عكسيا يعتمد على ذكر التفاصيل وتدقيق الأشكال والحركات والألوان، وإبراز المكنون في جوانح النفس وخفايا التوترات الاجتماعية. ولعل التضاد بين هذين النوعين من فنون القول هو الذي عرض لأسلوب المسعدي، فاختار بحكم ولائه للنموذج القديم، ورغبته في تأصيله جانب الإيجاز والإضمار، وطوى صفحا عن المشاهد المطولة التي تكسر عظام الأحداث لحما ودما، وتسيل منها ماء الحياة الدافق. من هنا لم يقدر لتجربة المسعدي في التأصيل اللغوي النمو حتى في الأفق

المغاربي الذي كانت تتوجه إليه لتجذير علاقته بالعروبة، ولم تستطع الامتداد في الأفق المشرقي الذي كان قد تجاوزها بمراحل عديدة، منذ أن نفض المبدعون أيديهم من بلاغة الشعر ليصوغوا سردياتهم النثرية، في مسعاهم لخلق عوالم مصغرة تضاهي في قوانينها وتحولاتها هذا العالم الأكبر. وبقيت تجربة المسعدي في استزراع اللغة التراثية مرة أخرى دون سلالة إبداعية موصولة وفاعلة.

لكن التجربة التي قدر لها أن تنمو في مجال التوظيف اللغوي دون اغتراب عن روح العصر، هي التي قام بها بجسارة فائقة جمال الغيطاني عبر إبداعه المتواصل منذ «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» حتى «الزيني بركات» و«التجليات» و«دفاتر التكوين» العديدة، استطاع الغيطاني أن يحاكي لغة ابن إياس وغيره من المؤرخين، ويقبض على حجر المتصوفة كما توهج في كتابات ابن عربي ومريديه، ويكفي أن نتذكر جرأته في محاكاة النصوص التراثية متخفيا وراء القناع الصوفي، كما نراه في مطلع أحدى تجلياته ملتبسا بفواتح السور وهو يقول: «ل.و.ر.ا. تلك آيات قلبي الحزين»، فنكتشف أنه ينثر اسم حبيبته «لورا» قبل أن يقول مضاهيا كلام الشيخ الأكبر «ولما كانت الأزمنة يا أحبائي ثلاثة: ماض وحاضر ومستقبل، لذا كانت الأحوال ثلاثة: فالحزن على الماضي والفرح في الحاضر والخوف من المستقبل».

وبعد أن يصف باللغة ذاتها أشد لحظاته حسية وشبقا في وصاله مع المحبوبة، يعود إلى شيخه يستلهمه في قوله: «التفت مباغتا إلى شيخي الأكبر: ضع يدك على شعرها، ترتفع يدي متمهلة وتلمس شعرها، أراها بعيني وتراني بعينيها، فأدرك صورتها في نظري، وأدرك صورتي في نظرها، فعرفت حينئذ أن القمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم. ما هي إلا صورتي لو خلقت أنثى.. فما عشقت إلا صورتي، وما أبحرت إلا في ذاتي، وما توحدت إلا بصفاتي». وهنا يصل الروائي إلى التماهي مع شيخه طبقا لقانون وحدة الوجود. ثم يعقد بعد ذلك صلة أخرى حميمة بأبي حيان التوحيدي إذ يقول:

«وهو من شيوخي في الطريق، وأدلتي إلى الغاية الذين أضاءوا لي الدجى حيث يكتب: إن النفس وإن كان متصلا فإنه مرتد، والزمان وإن كان متصلا فإنه منفصل، والوقت وإن كان مساعدا فإنه خاذل، والكتوم وإن كان جلدا فإنه باذ».

وهكذا تتوالى نصوص الأقدمين عنده، وتتراءى أرواحهم لتدخل في نسيج تجربته اللغوية المحدثة بكيانها التركيبي وجسدها التمثيلي ونفسها الموسيقي والتخييلي، بما يتواشج مع حالة الكتابة الجديدة، ما يفضي إلى رؤية يتمازج فيها العالمان، ويدور فيها السلف في أفلاك الخلف بالتأويل الجديد لأعمالهم، والتوظيف النشط لحساسيتهم، مما يتجاوز مجرد التطعيم ليدخل في منطقة التهجين المخصب للبنية الإبداعية، ويصب في بؤرة تشكيل عوالم تجريبية تثري الرواية العربية المتجاوزة لفضائها.

تعقيب على بحث
د. صلاح فضل

المعقب: د. لطيف زيتوني (*)

التجريب في الإبداع الروائي

(*) يحمل دكتوراه الدولة الفرنسية في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة إكس Aix-en-Provence بفرنسا اختصاص بالسيمياء، ودكتوراه من جامعة القديس يوسف في بيروت اختصاص اللسانية، وماجستير في الأدب العربي من الجامعة اللبنانية اختصاص في الأدب الحديث.
- يعمل حاليا استاذا في قسم الإنسانيات في الجامعة اللبنانية الأمريكية في بيروت.
- حاضر وكتب مقالات وابحاثا وكتبا في الترجمة واللسانية وأدب الرحلة ونقد الرواية.
- نشر عدد من المجالات العربية في السعودية والعراق والكويت ولبنان.
- عدد مؤلفاته ٥ كتب.

حين رسم ألان روب غرييه، عام ١٩٥٦، ما أسماه «الطريق إلى رواية المستقبل»، اعتبر أن الرواية لا يجوز أن تكون وسيلة إلى تفسير العالم، لأن «العالم ليس لفظا من دون معنى، ولا معنى محالا، إنه، بكل بساطة، موجود»[1].

هل يمكن للروائي أن يصوّر العالم الذي هو فيه من غير أن يعيد بناءه بما يوافق المعنى الذي يعطيه له؟ لقد بقيت هذه المسألة لمدة طويلة مسكوتا عنها، وخاضعة لنوع من التواطؤ الضمني، بين الكاتب والقارئ، قائم على نوع من الاتفاق الضمني هو اتفاق القص. وها هي اليوم تتمرد على الصمت وتعلن عن نفسها على الملأ. هذا التمرد خلخل القوالب الروائية التقليدية. فقد فضح الاصطلاح الذي تقوم عليه بكشف الوهم الذي تضع فيه القارئ، وفكك القصة بتعرية فعل الكتابة، وتنكر لقواعد السرد من خلال اعتباره الرواية بحثا متواصلا عن ذاتها.

هذا التصوّر الجديد للكتابة كبحث، أدى إلى ظهور محاولات روائية أدرجها النقاد تحت اسم الرواية التجريبية. ولكن الرواية التجريبية ليست مذهبا أدبيا ولا تيارا روائيا، بل هي مناخ وميل مغروز في شخصية الكاتب. لهذا لا تتشابه أعمال الروائيين التي ينسبها النقاد الى الرواية التجريبية. لا تتشابه مؤلفات كلود سيمون وجيمس جويس أو مارسيل بروست رغم تأثيرهما فيه. ولا تتشابه كتابات ألان روب غرييه ونتالي سروت وجان ريكاردو على رغم انتسابهم الى الرواية الجديدة، بل إن الاختلاف بينهم كان علنيا، وعبر عنه روب غرييه في مناسبات متعددة. ولا يتشابه روب غرييه وبوتور حتى في موقفهما من وصف الأشياء، فبينما يستخدمها الأول لنفي الإنسان من النص، يستغلها الثاني كعلامات على حضور الإنسان، وعلى الزمان والمكان المتصلين بهذا الحضور .ويطول تعداد الفروقات بين أساليب كتّاب الرواية التجريبية، وهذا ما يبين سبب رفض هؤلاء كل محاولة لجمعهم في إطار مدرسة معينة، وإصرارهم على استقلالية عمل كل منهم وتجاربه.

أخلص من ذلك إلى أن الرواية التجريبية رواية لا يجمعها سوى خروجها على السائد والمألوف. لهذا كثرت التسميات التي أطلقها النقاد عليها وكلها ذات دلالة سالبة. أطلقوا عليها اسم الرواية المضادة، لأن الكلام على صناعة الرواية فيها يفوق الجهد المبذول في نسج الحكاية نفسها. واسم رواية الرفض، لأنها رفضت الأخذ بالتدرج الزمني والتحليل النفسي والشخصية الروائية المطابقة للشخص، مثلما رفضت ربط الحكاية بالواقع والتدرّج المنطقي من

السبب إلى النتيجة في ترتيب الأحداث. وأطلقوا عليها اسم الرواية التجريبية بسبب الأهمية المعطاة فيها للتجريب، وربما أيضا بهدف السخرية بسبب موقفها المناقض تماما للمذهب الطبيعي الذي دعا إليه إميل زولا في كتابه الذي يحمل عنوان «الرواية التجريبية».

تقوم الرواية التجريبية إذن على مجموعة من الخيارات الواعية المتعمّدة التي تقلقل طمأنينة القارئ المعتاد على الحبكة التقليدية والشخصيات الواقعية. ولكنها تقوم، قبل كل شيء، على التجريب الذي لا يعرف الكاتب نتيجته إلا بعد انتهاء الرواية، ولا يعرف مصيره إلا بعد أن يحكم عليه القراء. والتجريب في الرواية يمكن أن يتناول أي شيء فيها وكل شيء: الموضوع والحبكة والأسلوب واللغة والتقنية السردية.. ولكن أهم ما يميزه أنه مغامرة دائمة تبحث فيها الكتابة، وقد تحررت من قواعد الشكل ومن قيود المضمون، عن عوالم جديدة وأشكال جديدة.

* * *

تطرح ورقة الدكتور صلاح فضل «التجريب في الإبداع الروائي»، وقبلها عنوان هذه الندوة، مسألة لا يمكن تجاهلها وهي: إذا سلمنا - ونحن نسلّم - بوجود إبداع روائي عربي، فهل علينا أن نسلّم بوجود رواية تجريبية عربية؟ ويرتبط السؤال بسؤال تمهيدي: إذا كنا نسمّي تكرار التجربة الواحدة في اللغة نفسها تقليدا، فهل نعتبر تكرارها في غير لغتها تجريبا؟ أسارع إلى القول إن الجواب ليس بالبساطة التي قد يبدو عليها. فلا شك في أن الفكرة المطروحة للتجريب هي ملك صاحبها ولو تغيرت اللغة، ولكن لا شك أيضا في أن إعادة التجريب قد تفضي، إذا ما تغيرت اللغة أو تغيرت الموهبة، إلى نتائج جديدة. فماذا نسمّي هذه المحاولة الجديدة، أتجريب هي أم إعادة تجريب أم اقتباس؟ كلنا ندرك كم يتطلب الاقتباس من الجهد والفطنة لتكييفه مع ذوق الجمهور العربي ولغته، فهل الاقتباس أو التبيئة تجريب؟

هذه الأسئلة وغيرها علينا أن نطرحها لكي نميز - على مائدة الرواية - بين الأطباق البلدية والأخرى الأجنبية المستوردة، فلا نطري الكاتب على طبق معلب، وننسى الثناء على ما حضره بيديه وموهبته. والكاتب يهمه دائما أن يعرف حكم القارئ على عمله، ويهمه الأمر أكثر إذا كان في هذا العمل قد تجرأ على السائد والمألوف.

وليس من شك عندي في أن السرد العربي الحديث خطا خطوات كبيرة في هذه السنوات الثلاثين الأخيرة، وأن تغييرات واسعة في لغة الرواية

وموضوعاتها وتقنياتها قد حصلت، وأن روحا جديدة حلّت في الكاتب وهي تدفعه إلى تجاوز التقليد الصريح وتحرضه على البحث عن ذاته داخل ذاته الفردية والعامة. ولكن هذا الاستقلال المأمول ما زال في بداياته. فنحن ما زلنا بعيدين عما حقّقه كتاب أميركا اللاتينية من تجارب ناجحة صارت قِبلة القراء في الغرب. ويكفي أن نستعرض النصوص السردية العربية التي حظيت بشيء من الاهتمام العالمي، لنتبيّن أن ما تطرحه رواياتنا من جديد عالمي ما زال على مستوى المضمون.

من هذه النصوص السردية ذات الرواج العالمي نذكر «الخبز الحافي» لمحمد شكري [٢]. فسواء صنفنا هذا الكتاب سيرة ذاتية أو رواية ذاتية، فإن التجريب فيه يبقى محدودا. فهو لا يولّد في القارئ متعة فنية، فليس فيه اهتمام بهندسة العمل ولا بأسلوب التعبير ولا بالبحث عن شكل جديد للعرض، بل يعتمد النفس الإخباري المتصل البسيط. يتضح لنا ذلك لو حاولنا مقارنته بسير ذاتية عربية أخرى، كـ «حصاد العمر» لتوفيق يوسف عواد [٣]، على سبيل المثال، التي نجد فيها من البراعة في التصميم، واستغلال الأساطير العربية المنسية، والتلاعب بالحوار الذاتي ما يقنع القارئ بأنه أمام عمارة فنية ابداعية.

العلامة اللافتة في «الخبز الحافي» هي طريقة تأليفه. فهو في الأصل ثمرة تعاون بين قلم محمد شكري وقلم بول بوولز الكاتب والموسيقي الأمريكي المقيم في طنجة والمهتم بتسجيل حكايات الفتوات في المدينة. لقد استمع بوولز إلى شكري ودوّن وسجّل على آلة التسجيل [٤]، وأخرج هذا كله سيرة ذاتية صدرت بالانجليزية عام ١٩٧٣ بعنوان «من أجل الخبز وحده»، ثم صدرت هذه السيرة بالفرنسية بالتعاون مع الطاهر بن جلون عن دار ماسبيرو في باريس عام ١٩٨٠، وبعد ذلك ظهرت بالعربية في باريس أيضا عام ١٩٨١ . فما أثر المترجمين والترجمات في صياغة النسخة العربية المطبوعة، ما دامت النسختان الانجليزية والفرنسية لم تنطلقا من نص منجز بل اعتمدت على شكري ومدوناته. الجواب عن هذا السؤال يحتاج إلى دراسة تعتمد النقد التكويني لترسم رحلة الكتاب ودور رفاق الرحلة فيه.

أما من حيث المضمون، فيخلق «الخبز الحافي» في القارئ القلق لا على الشخصية التي يصورها وحدها، بل على المجتمع الذي تتحرك فيه أيضا. فالبغاء، والمثلية الجنسية، والمخدرات، والتشرد، وتجاوز المحرمات، وعنف الأب إلى حد الوحشية، واستكانة الأم إلى حد التواطؤ، وشعور الأولاد بأن البيت

الأبوي لا يوفر لهم حماية ولا أملا، كل هذا من المسائل التي تنكرها الثقافة العربية، ويتجنبها مؤلفو السير على الخصوص، لأن المجتمع العربي غالبا ما يحكم على الضحية لا على الجاني.

ما لفت النقاد إذن في هذا الكتاب وتسبب في نجاحه، هو غرابة أحداثه ومخالفتها لمألوف السير الذاتية. ولكن هذه الغرابة لم تكن نتيجة تجريب فيه بل نتيجة التجارب الفريدة التي عاشها المؤلف نفسه. أما الدور الحقيقي والمهم في هذا الكتاب فهو الصدق والجرأة. وقد حملت الجرأة إلى النص المشاهد العارية والألفاظ العارية، فمنحت المفردات معاني وصورا، قلّما رأيناها أو تصورناها. وقد طبعه الصدق بطابع جاذب جعله يتجاوز المكان إلى الإنسان، وساعده على المحافظة على بساطة العرض وفَجاجة الأسلوب، فحقّق ما لم تحققه السيَر المتأنقة الشائعة في لغات العالم. هذه الجِدة في الأسلوب من خلال ربط الواقع بلغته، ومحاكاة التحتيات الاجتماعية بلغة تحتية فجة وصريحة هي أبرز ما في «الخبز الحافي» من تجريب، والكاتب ينهض إليه مختارا واعيا، ويرمي من خلاله إلى فضح ما يسكت عنه الناس وينكرونه، ولكنه لا يعرف سلفا كيف سيكون استقباله لدى القراء.

هناك فرق في نظرنا بين الرواية التجريبية والتجريب الروائي، فالرواية التجريبية عمل تغييري ينطلق من وعي الكاتب ومن مفهوم جديد لديه لتأليف الرواية. أما التجريب الروائي فهو فعل محدود داخل مفهوم الرواية السائد يعبر به الكاتب عن ذوق شخصي في التأليف أو التصوير أو اختيار الموضوع، ويستقي أشكاله من نفسه أو من تجارب حاصلة خارج بيئته. وأعتقد أن مفهوم الدكتور صلاح فضل للرواية التجريبية هو أقرب إلى هذا النوع الثاني.

لقد جاء الأدب التجريبي في الغرب محطة في مسيرة بدأت منذ زمن هيجل، حين أخذ المفكرون يشكّون في قدرة اللغة على تمثيل الواقع تمثيلا حقيقيا. وبلغ هذا الشك ذروة عالية في القرن العشرين، بعدما أثبتت العلوم الجديدة، أي اللسانية وعلم النفس التحليلي والأنثروبولوجيا، محدودية الوعي البشري وقصوره. هذا التطور هو ما أخرج الرواية من أوهامها، وحتم عليها البدء بتغيير جذري في بنيتها. ومن وجوه هذا التغيير ظهور البطل «المُشْكِل» الذي تصفه جوليا كريستيفا بأنه وُلِد من الانتقال من الرمز إلى العلامة، من الرمز الذي يقابل عالما يرعاه الله إلى العلامة التي تقابل عالما من صنع الإنسان عرضة للغموض وتغير المعنى.

هل انتماء كتّابنا إلى زمن الرواية التجريبية الغربية يسمح لهم بالانخراط في هذه الرواية من دون أن يكونوا منخرطين في التطور الفكري الذي أنتجها؟ هل يكون الواقع العربي الراهن المتأثر بتطور العالم كافيا لعيش كتّابنا هذا التغيير الذي يعيشه الروائي التجريبي الغربي؟ إن ما يكوّن موقف الإنسان الحقيقي ليس الحدث بل المنظومة العقلية التي بواسطتها يحلّل هذا الحدث، ويضعه في مكانه داخل نفسه والمجتمع والكون. فهل انتقل تفكيرنا فعلا من الرمز إلى العلامة لكي يصحّ لنا أن ينتقل بطل رواياتنا إليها؟

ليس من السهل الإجابة عن هذه الأسئلة، ولكن التجارب الروائية في أمريكا الجنوبية علمتنا أن التجريب الحقيقي لا يمكن استعارته، بل ينبغي أن ينبثق من داخل الأديب ومن حوله.

وما دام الدكتور صلاح فضل قد اختار أمثلته على «المسطرة»، أي من بلدان عربية تقع على خط مستقيم من المغرب إلى تونس فليبيا فمصر فالسعودية فالكويت، فسأحاول استخدام «الزاوية» الهندسية، وأختار أمثلتي من الأردن وفلسطين ولبنان وسوريا والعراق. وليس الأمر من باب التعويض، بل من باب الملاحظة أن ما يظهر من تجريب هنا يظهر أيضا هناك. فهل يعني هذا أن الجميع يجربون تقنيات واحدة؟ وهل هذا من باب وقوع الحافر على الحافر أو الفكرة على الفكرة؟

هناك فكرة مستقرة في الأدبيات العالمية، أن في كل عمل روائي كبير مقدارا ما من التجريب. يمكننا توسيع هذه الفكرة والقول إن كل الأعمال الناجحة فنيا هي تجريبية بدرجة ما، بمعنى اشتمالها على نسبة ما من الجديد الذي وفر لها النجاح. ولكن استعادة هذه التجارب لا تعد تجربة ما لم تخلق خلقا جديدا.

من النصوص السردية العربية التي تنفتح على التجريب كتب الرحلة. والتجريب فيها قد يقع في مستويات الزمن، لأن الشراكة بين الذات والمكان فيها تجعل منها مجالا ممتازا للتداخل، ففيها متّسع لحاضر البطل، أي زمن الأحداث، ولحاضر المؤلّف، أي زمن الكتابة، ومنفسح لذكريات الكاتب في مراحلَ مختلفة من عمره. وهي لا تأخذ كالرواية بمبدأ الاقتصاد في الحوادث، ولا تقيّد نفسها بزمن الشخصيات.

وما من شك في أن التلاعب بزمن السرد هو نتيجةُ تداخل الحوادثِ أو اختلاطِ حاضر السرد بذكريات الكاتب. ولكنّه أيضا وليد حرية الكاتِب في السّرد التي يتيحها فن الرحلة ويقنّنها فن الرواية. وربما كان أشد النصوص تعبيرا عن

هذا التلاعب ما كتبه أمين الريحاني في الرحلة الثانية من كتابه «قلب لبنان».

لم يقع التجريب في «قلب لبنان» عفوا من غير قصد، بل كان الكاتب واعيا تماما لعمل موهبته. فالريحاني يتحدّث عن هذا التجريب كفعل مقصود، ويمعن فيه الى حدّ نادر. يقول صاحب «قلب لبنان» في الرحلة الثانية: «أراني في كتابة هذه الرحلة آتيا بما لم تستطعه الأوائل، ولن يستطيعَه المقبلون، حاضرا ومستقبلا، إلاّ إذا لجأوا إلى طريقتي. فإن جمع الأضداد لا يستحيل، وبعْثَ الأموات غيرُ مستغرب، إذا استعرضنا حقائق التاريخ، وتصرّفنا بتنظيمها تصرّفَ الصانع أو الفنّان» [5]. «هاك ولا عجب الحاضر والماضي والمستقبل في زمان واحد ومكان واحد[...]. فهاك السائح سنة ١٩٠٦ والخطيب ١٩٠٨ والكاتب سنة ١٩٣٨ قد اجتمعوا في شخص واحد وفي لحظة واحدة هي اللحظة التي أنا فيها» [6]. هذا التلاعب في الزمن يجري في الواقع بين حاضر ومستقبل ومستويين ماضيين - ما يعني أن بالإمكان تجريب المزيد من المستويات.

وإذا كان تكسير خط الزمن وتداخل مستويات السرد قد صارا جزءا من أبجدية التأليف الروائي، فإن تقنيات أخرى عرفتها الرواية الحديثة واكتشفها وعي الكاتب العربي بعد ذلك في محيطه. ففي رواية «ناحية البراءة» لرشيد الضعيف [7]، تمثل تقنية التكرار دورا أساسيا وتتخذ شكل النسخ المصححة. فـ «البطل» الذي يروي ما حدث له في أثناء التحقيق يعيد رواية ما حدث مرات، وكل مرة بصورة مختلفة تعكس مستوى التطور الانفعالي، أي مرحلة الانهيار النفسي الذي بلغه. فقد أوقفه رجال المخابرات، وأصروا على أن يعرفوا منه ما يجهله، فكانت ردة فعله التساؤل، ثم تحوّلت إلى خوف، فهلع، فغضب، فتمرد، وتغيرت شهادته وفق تدرّج هذه الحالات [8].

ونجد تقنية التكرار هذه في رواية «يالو» لإلياس خوري [9] الذي يستخدمها أيضا في مجرى تحقيق بوليسي. فيالو المتهم بما لا يعرف، يكتب شهادته الأولى بحسب ما يرى الحقيقة، ثم يكتب اعترافا ثانيا بحسب ما اعتقد أنها الحقيقة لدى المحققين، ثم يكتب اعترافا ثالثا يدون فيه كل ما يريدون أن يعترف به. وقبل كل تصحيح كان يخضع لعملية تعذيب تزيد جسده سقما وروحه انهيارا، وحين اقترب من نهايته ودوّن كل ما هو مطلوب منه تركوه، لا لأنه اعترف بما يريدون، بل لأنهم ما عادوا يريدون منه شيئا بعدما عثروا على الفاعل الحقيقي. واستغلال طرق التحقيق في الرواية الحديثة هو اليوم من أبرز الأساليب الشائعة في الرواية العالمية. وقد اعتمدها الكثير من الروائيين العرب، وأجادوا فيها، نظرا إلى الخبرة

العربية الواسعة في آداب السجون. نذكر لمن يريد أن يتعلم هذه الآداب رواية «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف، و«سمر الليالي» لنبيل سليمان.

ويستغل رشيد الضعيف تقنية أخرى في التحقيق البوليسي هي تقنية السؤال والبحث عن جواب. ففي رواية «ليرننج إنجلش» [١٠] يحتل السؤال صدر الرواية . فبعدما علم البطل مصادفة أن أباه قتل قبل يومين ودفن في بلدته، صرخ بالسؤال: «كيف لم يخبرني أحد؟». ويتكرر السؤال مرات، وفي كل مرة يقع في خاطر البطل احتمال. وكلما استعرض هذا الاحتمال، كشف لنا عن وجه جديد من ماضيه وماضي بلدته وأسرته. هكذا تتجمع خيوط الأزمة التي يرويها بعد ذلك، لا ليجيب عن السؤال، فالسؤال يبقى بلا جواب، بل ليكشف لنا التعقيدات الكبيرة التي تمنع الجواب من أن يكون بسيطا[١١]. ولكن السؤال قد لا يبحث عن جواب، كما في رواية «ناحية البراءة» حيث المحقق يسأل ولكنه لا يسمح بالإجابة، وهكذا تتحول طبيعة التحقيق، لأن السؤال الذي لا يبحث عن جواب لا يعود سؤالا، ولأن التحقيق الذي لا يبحث عن الحقيقة لا يعود تحقيقا. وحين تتحول طبيعة التحقيق تتغير صفة شخصياته، فيصبح المحقّق جلادا والمستجوَب ضحية.

ولكن السؤال قد يمثل دورا آخر، ولا أعرف جملة واحدة تساوي الكتاب الذي تختمه بقدر هذا السؤال الذي ختم به غسان كنفاني روايته «رجال في الشمس»: «لماذا لم تدقّوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟». وهذه الرواية تذكرني كثيرا برواية «الغريب» لكامو من حيث قصرها وانضباط هندستها وتطلعها إلى التعبير عما هو أبعد. فقد بناها كنفاني من سبعة فصول وهو عدد الكمال السامي، وعبّر فيها بالتلميح والرمز عن واقع الفلسطينيين قبل منتصف الستينيات وما جره عليهم اتكالهم على الأنظمة العربية من ضياع الأرض، وأنهاها بهذا السؤال الذي «بدأت الصحراء كلها تردد صداه» [١٢] لأنه دعوة للخروج من الصمت والانتظار إلى الفعل.

ومن التقنيات التي نجدها في الرواية العربية الحديثة، والتي برع إلياس خوري في استخدامها، نذكر التناوب. والتناوب يقوم على رواية عدة حكايات في وقت واحد بحيث نتوقف عن سرد الحكاية الأولى لنروي جزءا من الثانية، ثم نتوقف عن سرد الحكاية الثانية لنروي جزءا من الحكاية الثالثة، وهكذا إلى نهاية الحكايات. وهذا التناوب يميّز الحكاية المكتوبة دون الحكاية الشفهية.

ولا شيء يفرض أن تتناوب الحكايات بالترتيب، بل يمكن أنْ تكون وتيرة حكاية أسرع من وتيرة حكاية أخرى، أو أنْ تكون مقاطع هذه أطولَ من مقاطع تلك، أو أنْ تكتملَ إحدى الحكايات من دون أن تكتمل الحكايات الأخرى التي تتناوب معها. ولكنّ المهمّ أن الحكايات كلّها لا تسير سيرا مطّردا، بل تتقطّع وتتداخل أجزاؤها في ثنايا الحكايات الأخرى المقطّعة بدورها [١٣].

وقد أثار الكاتب إلياس خوري مسألة التناوب في روايته «مملكة الغرباء»، وهي من نماذج التناوب البارزة في الرواية العربية، لا ليقدّم تفسيرا للتناوب بل ليخرجه من إطار تقنية الخطاب إلى دائرة علاقة الراوي بالخطاب:

«عمَّ أكتب؟ حكايتان، لا، ثلاث حكايات. لست أدري كم عددها، ولا أعرف لماذا تترابط حين أرويها. عندما نكتب فنحن نمتلك أن نقول ما نشاء. كلا، نمتلك أن نقول ما يُقال، نشاء ما نقول، لا العكس. ولكن لماذا؟ هل هي الذكريات حين تُستعاد تختلط وتتحوّل إلى مزيج، إلى حكاية واحدة أصولُها في كلّ الحكايات؟ [١٤].

ومن التقنيات التي تستخدمها الرواية العربية الحديثة نذكر التشكيك. وهو من أبرز ما طلعت به الرواية الجديدة في فرنسا، منذ أن صدر كتاب نتالي سروت «عصر الشك» [١٥]. فبعدما كانت الرواية وصفا للشخصيات صارت أسئلة حول الذات، مما أطاح بدور الشخصية، وحولها إلى وجود بلا صفات وحتى بلا اسم، كما في «المستبد» لرشيد الضعيف [١٦]، أو اختلط اسمها باسم المؤلف وصفاتها بصفاته فداخلها الالتباس، كما في «ليرتنج إنجلش» أو «الزجاج المكسور» لوليم الخازن [١٧]. وبعدما كان الشاعر يشك بقدرته على التعبير عن أعماقه، انتقل الأمر إلى الرواية فصار الراوي يشك في قدرته على السرد، كما في «مملكة الغرباء».

وهناك التناص وهو الوجود الحرفي تقريبا لنص داخل نص آخر، وهو شائع في الروايات العربية ومنها «فردوس الجنون» لأحمد يوسف داود، و«أحياء البحر الميت» لمؤنس الرزاز. ونجد لونا خاصا منه، هو التناص الذاتي، في ثالثة ثلاثية يوسف حبشي الأشقر [١٨]، «الظل والصدى»، حيث يستعيد الكاتب نصوصا من روايتيه السابقتين.

وهناك الترجيع mise en abyme وهو نوع من رجع الصوت بالصدى أو من صورة المرآة المحدبة التي تختصر فضاء الرواية الواسع في إطار صغير يستوعبه القارئ مباشرة [١٩]. نجد الترجيع في رواية «تلة الزعرور» لشكيب خوري [٢٠]،

على سبيل المثال، حيث تستمع الشخصية الرئيسية إلى عظة دينية تختصر وتفسر، من دون معرفة الواعظ، أزمة لبنان المتفجرة في الحرب التي ترويها الرواية من خلال ذاكرة هذه الشخصية ومعاناتها.

* * *

كل ما ذكرناه أمثلة تبيّن بعض الجهد الذي بذله كتّابنا لتطوير الرواية العربية وربطها بالحداثة. وقد تداولوا فيه تقنيات غربية ولكنهم أخضعوها للغة العربية، وخضعوا في تطبيقها لما توهموه حول ذوق القراء. وكان من المفترض أن يساهم النقّاد في هذا الجهد بقسط مفيد، ولكنّ النقد العربي ما زال في طور الشرح والتعليق، ولم ينتقل بعد إلى مرحلة البحث الذي يفتح للكاتب الآفاق.

إننا مع الأخذ من الغرب إلى أبعد حدود حاجاتنا، ومع تفعيل طاقاتنا لبناء رواية من صنعنا. فالشعب الراغب في التطور لا يقفل أمامه أي باب. لقد صدّر الفرنسيون النقد البنيوي، واحتلوا به الثقافة العالمية خلال الستينيات والسبعينيات، مع أنهم استوردوا أصوله من أعمال النقاد الروس في العشرينيات. وها هم اليوم ينكبّون على العمل من جديد تلبية لنداء أحد كبار نقادهم، وهو جيرار جينيت، فقد ختم جينيت كتابه «خطاب جديد في السرد» بما صار هاجس الرواية التجريبية والنقد السردي اليوم:

«ينبغي على الشعرية عموما، وعلم السرد خصوصا، أن لا تكتفي بتحليل الأشكال والموضوعات القائمة. إن عليها أيضا أن تستكشف حقل الممكنات، حتى غير الممكن، من دون أن تتوقف عند هذه الحدود التي لا يعود إليها أمر رسمها. لقد اكتفى النقاد حتى الآن بتفسير الأدب، وحان الوقت لتحويل الأدب. ليست هذه مهمة الشعريين وحدهم، فدورهم صغير بلا شك، ولكن ما قيمة النظرية إن لم تساعد على خلق الممارسة» [٢١].

إنها دعوة إلى توسيع دائرة الإبداع بالبحث عن الجديد، سواء بدا لنا ممكنا أو غير ممكن، لأن تصنيف الممكن لا يعود إلى الناقد بل إلى موهبة كاتب الرواية. هذه الدعوة ينبغي ألاّ نقرأها كجزء من تطلعات الأدب في الغرب، بل كجزء من هموم الثقافة العربية. وقد يكون العرب، وسواهم ممن توكأوا طويلا على الآخرين في القرون الأخيرة، معنيين بهذه الدعوة لسببين على الأقل: أنها دعوة للمشاركة في صناعة الأدب العالمي، وأنها دعوة للبحث في خزائنهم القديمة واستغلال ما فيها من إمكانات كثيرة غير مستغلة.

يمكننا أن نطور في أساليبنا إذا ما تخلينا عن فهمنا الضيق المتزمت للغة، فدرسنا لهجاتنا، واستخرجنا من صرفها ونحوها ومعجمها وتراكيبها ما يغذينا.

يمكننا أن نجمع حكاياتنا الشعبية وأساطيرنا وخرافاتنا، وهي ما زالت حية في الكثير من البلاد العربية، ونستخرج منها منحى جديدا في الرواية الواقعية السحرية، ذا نكهة عربية. يمكننا أن نبحث في طبيعة أرضنا الصحراوية عن شيء جديد لا ينقل الواقع بل يغوص فيه بحثا عن علاقة جديدة بين الإنسان والأشياء. يمكننا أن نعود إلى شعرنا لنبحث فيه عما يصلح نقله إلى الرواية. أذكر للتمثيل هذا الشعر الهندسي الذي أبدعه على الأرجح ديداكوز بن أنطون فرنجيه الحلبي في القرن الثامن عشر، فقد اخترع هذا الشاعر «ضربين من الشعر لا عهد للأدب العربي بهما من قبل، فقد نظم قصيدتي مدح بشكل دائرة تقرأ من مركزها. فكل بيت دويرة صغيرة يبتدئ من مركز الدائرة الكبيرة، وينتهي شطره الأول في قوس دويرته، ثم يتجه صعدا إلى مركز الدائرة حيث يختم البيت هناك كما بدئ..» [٢٢]. وفي الدائرة ألفاظ كتبت باللون الأحمر لتقرأ مرتين لاشتمال دائرتها على دويرتين صغيرتين، أو تقرأ معا فيتركب منها بيتان مستقلان [٢٣]. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن ابن المقري ألف كتابا أسماه «عنوان الشرف الوافي في الفقه والنحو والتاريخ والعروض والقوافي»، أوائل حروفه وأوساطها واواخرها علوم غير العلم الذي وضع فيه أصلا وهو الفقه، «فأول السطر بالحمرة عروض، وما هو بعده بالحمرة أيضا تاريخ بني رسول، وما هو بين التاريخ وأواخر السطور بالحمرة نحوٌ، وأواخر السطور قواف» [٢٤]. فإذا أضفنا إلى هذا ما قام به أصحاب المقامات كالحريري واليازجي من تفنن في النظم أمكننا أن نجمع من ذلك كله حصيلة جديدة يمكن تطبيقها في السرد وابتداع أشكال جديدة في تركيب فصول الرواية وقراءتها، بل في تطوير صورة مختلفة لـhypertext.

لم يسهم العرب في رسم أصول الرواية الحديثة، فليس عليهم أن يتقيدوا بها، بل هم اليوم أقدر من الآخرين على التمرد عليها والبحث عن المختلف. وقد يكون الطريق إلى المختلف هو التخيّل الحر كلعب الأطفال والمجانين ... والمبدعين. وسيجد الروائيون العرب بابا لهذا اللعب في أهم روائعهم السردية، أعني «ألف ليلة وليلة». ففي عالم الجن المفتوح على كل وصف وكل حدث وكل أنواع العلاقات، سيسبح الروائي العربي في كون لا ينتهي من التخيّل، متحررا من الواقع ومحرّماته، حرا أمام أوهامه ومخاوفه وتصوراته وأفكاره. عند ذاك سيظهر مكبوته كأنه على سرير محلل نفسي، وستطلق نفسه بأكثر ما فيها من حميمية، إذن من أصالة.

الهوامش

(1) Alain Robbe-grillet, Pour un nouveau roman, Paris, Minuit, 1961, p.18.

(٢) دار الساقي، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٩٩.

(٣) مكتبة لبنان، بيروت١٩٨٤.

(٤) أحمد المديني في جريدة الحياة.

(٥) قلب لبنان، ص١٥٤.

(٦) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٧) المسار، بيروت ١٩٩٧.

(٨) لطيف زيتوني : «عناصر البناء الروائي في روايات رشيد الضعيف»، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، السنة ٢٠، عدد ٧٧، شتاء ٢٠٠٢.

(٩) دار الآداب، بيروت٢٠٠٢.

(١٠) دار النهار، بيروت ١٩٩٨.

(١١) لطيف زيتوني : «عناصر البناء الروائي في روايات رشيد الضعيف»، مرجع سابق.

(١٢) غسان كنفاني: رجال في الشمس، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٣، ص ١٠٦ .

(١٣) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، بيروت ٢٠٠٢، ص ٦٥ .

(١٤) إلياس خوري: مملكة الغرباء، دار الآداب، بيروت١٩٩٣، ص.١٢.

(15) Nathalie Sarraute, L'ère du soupçon, Paris, Gallimard 1956.

(١٦) دار أبعاد، بيروت ١٩٨٣.

(١٧) دار مارون عبود، بيروت١٩٨٥.

(١٨) دار النهار، بيروت١٩٨٩.

(١٩) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص ٥١

(٢٠) دار النهار، بيروت١٩٩٢.

(21) Gérard Genette, Nouveau discours du récit, Paris, Seuil 1983

(٢٢) أسامة عانوتي: الحركة الأدبية في بلاد الشام خلال القرن الثامن عشر، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت ١٩٧١، ص٧٢ .

(٢٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٢٤) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مناقشة بحث التجريب في الإبداع الروائي (*)

- **نبيل سليمان (روائي وناقد أدبي - سوريا)**: الورقة الأساسية والتعقيب دفعاني إلى كتابة صفحتين، فقد أثارا لدي من الشجون والأسئلة والتحديات الكثير، على كل أنا سأرسل إشارات وهي ليست مرتبة ما بين د .صلاح فضل ود .لطيف زيتوني، وأتساءل في البداية: ما الذي يجعل متابعا معروفا بدقته العلمية مثل د . لطيف زيتوني يتساءل بكل جدية: لماذا مازلنا بعيدين عما حققته الرواية الأمريكية اللاتينية وواقعيتها السحرية؟ للإجابة عن هذا السؤال أفترض أن يكون السائل على اطلاع عميق على ما تنجزه الرواية وخصوصا خلال السنوات العشر أو الخمس عشرة الأخيرة، ليس في هذه البقعة الصغيرة أو تلك بل في كل البلاد العربية، وادعائي بحسب متابعتي - أن الإجابة الإيجابية عن هذا السؤال بدأت تتأكد ولكن المجال لا يسمح الآن للأسف للاستفاضة وضرب الأمثلة والدخول في تفاصيل المقارنات.

السؤال الثاني: يقول د . زيتوني أيضا إن الرواية التجريبية هي مغامرة دائمة تبحث فيها الكتابة عن عوالم جديدة، بماذا يختلف هذا عن قول د .صلاح فضل أن التجريب هو ارتياد الرواية لعوالم جديدة؟ أنا لا أجد هنا اختلافا مهما فيهما.

ألا يمكننا أن نجرب إذا لم ننخرط في الخلفية الفلسفية أو الأساسية التي انطلقت منها؟ وأقول للدكتور زيتوني: أنت أدرى مني بأمر ترحال الأشكال والنظريات التي أشرت إليها سابقا، وهذا هو عنوان إدوارد سعيد في موضوعه المعروف بترحال الأشكال والنظريات بمرجعياتها الفلسفية والفنية، وهذا أمر معروف عبر التاريخ الثقافي، وتقول أن التقنية الفلانية في تجربة الرواية العربية هي من تقنيات مأخوذة من الأصل المرجعي الأوروبي، الآن تقنيتا الخبر والتجذير هما من التقنيات الجديدة والبارزة في عمل إلياس خوري وسواه، هاتان التقنيتان مؤسستان في التراث السردي العربي وليس في الأمثولة الأمريكية اللاتينية ولا في الأمثولة الأوروبية، وهناك التقنية الصوفية أوبعبارة أخرى - كما أكرر منذ سنوات - الفعل الصوفي الرواية العربية، لغة وتخيلا، والتي لا أعرف إذا كانت الرواية الأوروبية أو الرواية الأمريكية اللاتينية جربتها

(*) أدار الجلسة بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت.

بمثل تجريب اللغة العربية أو العوالم العربية. باختصار، أذكر ما قاله إبراهيم المازني عام ١٩٣١ في تصديره لروايته «إبراهيم الكاتب» حيث قال: «من قال إن الرواية إما أن تكون على النسق الغربي أو لا تكون»، ويبدو أننا بعد ثلاثة أرباع القرن مازلنا بحاجة إلى الاقتداء بهذه المقولة، ثم من قال إننا بحاجة إلى اقتفاء النقد الغربي فإما أن يكون هذا الاقتفاء أو لا يكون.

- **د.يمنى العيد (كاتبة وناقدة - لبنان)**: مما لا شك فيه أن التجريب كمصطلح لا نعرفه إلا بعلاقته مع القواعد السابقة، وباعتباره كسراً لهذه القواعد وتجاوزها، وهو أصبح يكتب نصا مفتوحا بشكل مختلف عند كل مؤلف، لو أخذنا مثلا القواعد القديمة التي بنيت على أهمية الحكاية، أي ربط الدلالات بالشخصيات والحدث وأفعال تلك الشخصيات، سنلاحظ أن التجريب خرج على هذه القواعد، وأن الخروج مرتبط بواقع اجتماعي عربي لأنه حدث بعد هزيمة ١٩٦٧، وأعتقد أن رواية «الزيني بركات» كانت البداية... النقطة المهمة هي أن نقل الدلالة من مستوى الحكاية المرتبط بالشخصية والحدث والعقدة والبداية والحل إلى مستوى الفعل السردي نفسه، يتم بشكل مختلف وهكذا فإن الفعل السردي هو فعل مفتوح لا نهاية له، بالتالي فإن متعة القراءة عند القارئ تنتقل من علاقته مع الحكاية إلى علاقته مع فعل السرد نفسه. وهنا أود أن أشير إلى ملاحظة لا أوافق فيها د. لطيف زيتوني مع أهمية التعليق الذي قاله حول النقل، فإذا أخذنا تقنية التكرار بحد ذاتها، سنجد أنه ليس لها أهمية لأن الروائي يكرر الزمن، ومثال على ذلك ماركيز وإلياس خوري وعلوية صبح، لكن في كل عمل روائي تولد دلالة خاصة بهذه الرواية، فالتقنية هذه عامة، وإلا لماذا لا نأخذ على ماركيز نقله من «ألف ليلة وليلة»؟، هذه التقنية موجودة عند شهرزاد لكن الدلالة المولدة في رواية شهرزاد تختلف عن الدلالة المولّدة عند ماركيز، فالتاريخ يعيد إنتاج نفسه عند ماركيز في «خريف البطريرك» و«موت البطريرك المتكرر»، حيث تولد دلالة لها علاقة بمرجعية الحكاية التي تحكيها، نحن لدينا دكتاتور يأتي ويذهب كأنما التاريخ يعيد نفسه، وأما لدى إلياس خوري فتولد دلالة مختلفة، فأهمية التجريب هي نقل الشعرية من مستوى الحكاية إلى مستوى الفعل السردي نفسه الذي أصبح على علاقة مباشرة بالقارئ، أي أنه يعطي مجالا للقارئ أن يشاركه في هذه الدلالة، لقد ارتبط فعل الإبداع الروائي بالروائي المؤلف الفرد بعد أن كانت هناك قواعد عامة بالرواية الواقعية التقليدية - جميعنا نعرفها - وكانت متبعة

كظاهرة بمجمل الروايات. ونجد الآن أن القواعد لم تعد موجودة وأصبح هناك تجاوز مستمر، وإبداعية الرواية ترتبط بالمؤلف الفرد، وهذا له علاقة بتحولات اجتماعية، واقتصادية وسياسية... إلخ، ليس هناك مجال للخوض فيها الآن.

- **د. محمد برادة (روائي وناقد أدبي - المغرب):** أنا أعتقد أن مصطلح التجريب زئبقي. لا يمكن أن نحدده بدقة مثل مصطلح الرواية المضادة والرواية الطلائعية... إلخ، ولكن في الأصل - كما أشار د.لطيف زيتوني - إن أول من استعمل هذا المصطلح هو إميل زولا في كتابه الشهير «الرواية التجريبية» ليطبق منهج د. كلود بيرما على الرواية وصولا إلى ما كان يتوخاه من حقيقة موضوعية، وبطبيعة الحال نحن نعرف تجريبيات زولا وما آلت إليه، في هذا المجال يجب أن نميز بين مستويين إن لم يكن أكثر: مستوى الرواية التجريبية التي أحدثت انعطافا حقيقيا في تاريخ كتابة الرواية، وتتمثل في نماذج قليلة يمكن أن تعد من سرفانتس إلى جويس، وبروست كافكا، وصولا إلى بيكيت، وحيث كل عمل كان في مبناه أساس، والتجريب أساس في الشكل لأنه هو الذي يخصص الموضوع ويعطيه دلالاته، إذن من هذه الناحية لا يستطيع أي كاتب روائي أن يحدث هذه الانعطافة، إذ ليست المسألة إرادية مثل: أريد أن أجدد.

المستوى الثاني، هو ما دارت حوله المناقشة، وهو أن استعمال كتّاب الرواية العربية لتقنيات وجدت في منابت وفضاءات مغايرة للتعبير عن تجارب خاصة، وهذا شيء مشروع، كما أنني لا أوافق د. لطيف لأن الشكل الروائي ليس أوروبيا بل هو شكل عالمي بدأ منذ اليونان إلى اليوم وكل ثقافة تمده بعناصر، إذن لماذا نتمسك بعقدة النقص وبالقول إننا نستورد شكلا روائيا مع العلم اننا لا نستورده لأنه عطاء لانتاج بشري وثقافة واسعة، ونحن ندلي بدلونا ونضيف عليه من خلال استعمال التقنيات والأشكال التي تكون قد وجدت في فضاءات ما لكنها يمكن أن تعطي نتيجة أخرى مثل السيريالية التي وجدت في سياق - الجميع يعرفه - وجلبت التعبير عن تجربة المقاومة في سياق آخر، إذن مشكلتا التقنية والشكل ليستا ملكا لأحد، ومن ثم فالتجريب شيء بدهي لكاتب يحترم نفسه ولا يعيد الأسطوانة نفسها، التجريب بهذا المعنى هو البحث عما يلائم تجربة ومعيشة معقدة ويبحث فيها ويستمد تقنيتها وعناصرها أينما وجدت.

هناك تقنية لم يتعرض لها د. فضل وهي تقنية «الميتاسرد» أو النص الروائي الموازي داخل رواية، الذي يشكل جزءا من السرد ويغنيه، وهذا أصبح شائعا، خصوصا منذ التجربة المعروفة لغالب هلسة، ومن ثم تقنية التخييل

الذاتي أي الخروج عن السيرة الذاتية بمفهومها الكلاسيكي إلى جعل الذات تتحرك لتبحث عن فضاءات للكتابة تكسر الحوادث أو الأشياء المعيشية. وأريد في النهاية أن أصحح خطأ ورد في الورقة القيمة للدكتور زيتوني عن محمد شكري، الذي يتعرض للتشويه بغير حق. فمنذ عدة أشهر كتب فخري صالح مقالا سيئا في صحيفة «الحياة» يقول فيه إن شكري لم يكتب سيرته، لقد كتب محمد شكري سيرته من الألف إلى الياء، وكان لديه مخطوط في عام ١٩٧٩ عندما عقدنا منتدى الرواية في فاس وقدمته إلى سهيل إدريس ليطبعه لكنه رفض ذلك بدعوى أنه سابق لأوانه أو أنه يشتمل على أشياء لا يمكن نشرها، محمد شكري ليس كاتبا شفويا، هو تعلم الكتابة أخيرا وهو كاتب استوعب التقنية الروائية (مثل رواية الخبز الحافي)، وأنا لدي مخطوطات بقلمه.

- **د. واسيني الأعرج (روائي - الجزائر)**: لدي بعض الملاحظات، الملاحظة الأولى: تتعلق بالمداخلين. فحينما استمعت للبحث والتعقيب تكوّن لدي اقتناع بأني استمع إلى محاضرتين منفصلتين تماما كل واحدة تستدعي أمثلتها الخاصة وليس إلى محاضرة وتعقيب، ما ورد في ورقة الدكتور صلاح فضل يحتاج إلى حفر عميق سواء في الأمثلة المختارة أو في الطروحات التي قدمها.

الملاحظة الثانية: هي أنني أعتقد بأن مسألة التجريب مرتبطة حتما بما يمكن أن يسمى بالتراكم، أي أن التراكم يتيح فسحة زمن معين لحالة تجريبية تستطيع في ما بعد أن تحدث نوعا من القطيعة أو توقف صيرورة معينة لكي تتيح فرصة لصيرورة جديدة أي لنقلة نوعية في مجال الكتابة، حتى إن كانت هذه التجريبية غيرمتبعة ولكنها قد تشكل لحظات حاسمة في تاريخ النصوص الروائية، مثلا في الرواية الغربية هناك نصوص مرجعية مثل «الحمار الذهبي» الذي أحدث قطيعة تجريبية بالقياس إلى الملحمة السابقة حيث كتب هذا النص في القرن الثاني الميلادي وكتبه أبيولين، وهناك «دون كيخوته» الذي أحدث قطيعة مع نمط كان موجودا سابقا، «في البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست الذي أحدث بدوره قطيعة مع شكل من الأشكال، كذلك على الرغم من أن هذه الأشكال المقترحة التي أحدثت هذه القطيعة لم تتبع كنماذج، ولكن كأن التجريبية في هذه الحال هي حال توقف للتأمل ثم لإعطاء دفع جديد للنصوص الروائية. وبشأن الأمثلة التي اختارها د. صلاح فضل فهو بالتأكيد له مطلق الحرية في اختياره للأمثلة، والأمثلة كثيرا ما تكون مرهونة بحالة ارتباطية خاصة تبرز أثناء عمليات التحليل، لكن في كثير من الأحيان،

نرى أن بعض الأمثلة التي ذكرها لم تكن مبررة، وأعود إلى المثال الذي ذكره د. برادة في ما يتعلق برواية «الخبز الحافي» إذ إنها ليست رواية تجريبية وإنما رواية سيرة ذاتية تسير على النمط المعهود بالنسبة إلى الكتابة الروائية العربية، ربما قد يكون في هذا النص شيء من الجرأة... إلخ، ولكن على مستوى بنية هذا النص لا توجد تجريبية، هناك رواية «حدث أبو هريرة قال» حيث التعانق التراثي السردي الأوروبي بحكم أن محمود المسعدي مطلع على الثقافة الأوروبية بشكل جيد، ولكن هنالك لمحمود المسعدي رواية أخرى هي رواية «السد»، وفي هذه الرواية التي كتبها في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات هناك تكسير لبنية ما ولكن هذه البنية لم تكن قد حققت تراكما روائيا عربيا ولهذا ظل النص رهين سجالات محدودة بينه وبين طه حسين في عام ١٩٥٧ في جريدة الجمهورية، كما أختار أمثلة لبعض الكتاب العرب ومن بينهم إسماعيل فهد إسماعيل الذي أرى أن التجريبية بدأت عنده في رواية «كانت السماء زرقاء»، بينما السابق لهذا النص نص يحيلني إلى نص آخر وهو «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني، حيث تظهر التجريبية ليس فقط كاختيار وإنما كتكسير لنموذج واقتراح نمطية أخرى للكتابة.

- **علي مهدي (ممثل ومؤلف ومخرج - السودان):** أتقاطع تماما مع د. صلاح فضل ولا أختلف معه في إشاراته وبحثه عن المفهوم العام للتجريب ثم التطبيقات التي أشار إليها عن الرواية العربية في مجملها وهي نماذج أحسب أنه اختارها بعناية، ولعلها وافقت تفسيره لمفهوم التجريب بوجه عام، وأستميحه في أن أضيف إلى ما أشار إليه سؤالا يمكن أن يكون موضوعا آخر، ولكني لست في أنه متوافر أكثر في ما طرحه وهو الرواية العربية بين التأصيل والتجريب، وإذا ما أجابنا عبر ورقته عن مفهوم التجريب بشكل عام فإن مفهوم التأصيل لدي هو السيرة في مجملها وهي الأصل في الرواية العربية، واختلف تماما مع د. لطيف في ما ذهب إليه من سؤال حول: هل من الممكن أن يكون هناك إبداع روائي عربي؟ وقياس تجربة الرواية العربية والإبداع العربي ككل على ما عند الآخر، أعتقد أن الرواية العربية التي تخرج من مجتمع تكتب للمجتمع ذاته، ولا يجب أن تتطابق بالضرورة مع رواية وتجربة مع مجتمع آخر بل يجب قراءة النافذة التي تطل من خلالها على الظروف التي أنتجت هذه الرواية والبحث عبرها عن صيغ جديدة هي الأصل في التجريب منذ أن عرف الناس السرد، ومنذ أن قال شخص آخر قلت كذا ورأيت كذا.

- **عبدالله خلف (الأمين العام لرابطة الأدباء الكويتية - الكويت):** أشكر د.صلاح فضل ود.لطيف زيتوني ومدير الجلسة أ.بدر الرفاعي، تتسم الرواية اليوم بتيارات عالمية ظهرت أو ازدادت بعد الحرب العالمية الثانية، وسادت في العقود الثلاثة بعد منتصف القرن العشرين الشكل التجريبي للرواية الذي ظهر في فرنسا خلال الخمسينيات من القرن العشرين وعرفت باسم الرواية الجديدة، وكما عرفها زيادة على ذلك د.لطيف زيتوني برواية الرفض وتسميات أخرى، رفض أصحاب هذا الاتجاه السمات التقليدية للرواية بمثل الحبكة المنظمة والشخصيات الواضحة المعالم وركزوا على وصف دقيق للأشياء والأحداث كما هي، وتمثل هذا الاتجاه في رواية آلن روب غرييه المسماة «الغيرة» التي صدرت عام ١٩٥٧ ولدى صمويل بيكيت في كتاباته بالفرنسية، أذكر أنه في منتصف الستينيات زار الكويت جاك بيرك عندما كان في رحلة قاصدا إلى الحجاز ليحقق الأماكن التي ذكرها الشاعر الجاهلي، وعندما زارنا في رابطة الأدباء كانت الموجة السائدة في ذلك الوقت في الصحافة والمجلات العربية هي أن الغرب دائما ما يهمل الروايات العربية ويحابي الروايات والكتاب في الغرب، وعندما سألناه عن ذلك كان جوابه «بأننا عندما نقرأ الرواية العربية نجد أن بضاعتنا ردت إلينا»، قالها بهذا التعبير القرآني، بالفعل إن الكتابات العربية إما أن تكون مقلدة أو على نهج التيارات التي ظهرت في الغرب، لذلك كانت هذه المقولة لجاك بيرك ومازلت أتذكرها، أما أن نحمل بعض الروايات ونقول إن هذه تجريبية وهذه كذا، وقد ذكر الأستاذ المتحدث قبل قليل بأن رواية الخبز الحافي سيرة ذاتية ليس لها علاقة بالتجريب، لذلك بقيت الرواية العربية تقلد الروايات العالمية، وسؤالي: لماذا لا تكون هناك تيارات عربية تخلق من الأرض العربية وتسمى بمسميات عربية بدلا من أن نردد ونتابع ونسير في ظل التيارات العالمية؟

- **جورج دورليان (أستاذ جامعي - لبنان):** ألاحظ أننا ننزلق نحو النزاع الذي ساد في مسألة الشعر بين الأصالة والتراث، وأعتقد أن الرواية العربية في غنى عن تجديد هذا الصراع في ساحتها، مسألة التجريب كلمة لا تصلح كمصطلح، في الغرب عندما استعملت كانت تعني التطبيقية وفي منتصف القرن العشرين عندما استعملت الكلمة نفسها عند الروائيين الجدد كانت تعني البحث، أي البحث عن أشكال أو مضامين أو بنى، أو أن الرواية عمل بحثي، أي أن نعطي للعمل الروائي مضمونا جديا أكثر، بالنسبة إلى الورقة والبحث عن

أشكال جديدة أو ابتداع أشكال جديدة، فإن كل رواية إذا لم تكن مساهمة في ابتداع شكل جديد فستكون رواية مكررة لما سبق، بالنسبة إلى الرواية العربية، خصوصا في النصف الثاني من القرن العشرين، وبالنسبة إلى لبنان بعد ١٩٧٥ بشكل أساسي، كانت هناك محاولات لابتداع أشكال وبنى روائية جديدة مع كل رواية وكل روائي كانت له خصوصيته، فنجد عند حسن داود في روايته «غناء البطريق» أن الرواية كاملة من دون أسماء، وكان ذلك بحثا وتجربة، وكذلك الحال مع الروائية علوية صبح الموجودة بيننا، نرى أن كتابة الرواية وضعت على المحك مسألة اللغة المحكية واللغة الأدبية، هذه القضايا حلها حسن داود بغلبة لغة الراوي فقط حتى استطاع أن يمتص لغة الحوار التي تجره إلى اللغة العامية، كل هذه تجارب أخذت بالرواية العربية واللبنانية ونتمنى أن تأخذ صداها وتتم تكملة البحث فيها، وإذا كنا في ذلك نستفيد من الغرب، كذلك الغرب استفاد منا ومن كتاب «ألف ليلة وليلة» باستخراج أشكال وبنى سردية جديدة.

- ليلى محمد صالح (روائية - الكويت): في البداية، أشكر الناقد د.صلاح فضل على بحثه القيم ود.لطيف زيتوني على تعقيبه الموسع، أحب أن أعلق على د.صلاح فضل حول محور العالم والنساء الذي مر عليه مرور الكرام ولم يتوقف كثيرا عنده، يقول: «نجد الوجه الآخر لعالم النساء المفعم بلون من الوعي الشقي، في مقاومته الصلبة لقدر الدونية وتحديه المحموم لعادات المجتمع الذكورية القامعة، مما يعد مصدرا غنيا لنوع متميز من التجريب الخارج على السلطات الدينية والدنيوية»، واتخذ من الدكتورة نوال السعداوي النموذج الأكثر صدامية، وقد وددت أن أعقب على هذه النقطة، إن المرأة - الكاتبة والقاصة والروائية - على الرغم من كل الازدهار الذي وصلت إليه في الحركة الفكرية والأدبية والنضج الذي وصلت إليه المرأة من الإدراك والتمكن، فإنها مازالت تسعى إلى إثبات ذاتها وتسعى وراء قضاياها للتعبير عنها بحرية، فالمرأة في كل مكان - خصوصا في منطقتنا - تتخذ من الإبداع سبيلا إلى الخلاص مما يحيطها من معوقات، ومازالت معاناتها الحقيقية هي البحث عن طريقة تكتب بها قصصا وروايات تعبر من خلالها بحرية وصدق عن مشاعرها وشطحات خيالها وتجربتها الشخصية واعترافاتها الذاتية، فالمرأة في منطقتنا الخليجية تعاني الضغوط الاجتماعية، وهناك دائما أزمة مفتعلة ضد إبداع المرأة الكاتبة في العالم العربي، خصوصا في منطقة الخليج والجزيرة العربية، ويرجع ذلك إلى المعتقدات الاجتماعية الموروثة والصراع الدائم بين العقليات الجامدة والعقليات المتطورة.

الرد على المداخلات

- **د.صلاح فضل:** يبدو أن محاوري الأساسي هو المعقب، لكن لا بد أولا من التوضيح وهو أني كتبت ورقتي كما اقترح علي المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وهي بعنوان «التجريب في الرواية العربية»، أما د.لطيف فتحدث عن الرواية التجريبية وهذان أمران مختلفان ومن هنا كان اختلاف المفاهيم، بالنسبة إلى التعليقات الكثيرة التي تفضل بها الزملاء د.يمنى العيد ونبيل سليمان ود.محمد براده فأنا أوافقهم تماما وهي إضافات جميلة، أما الكلام الذي تفضل به المبدع د.واسيني الأعرج فهو ما سأرد عليه لأنني أحب د.واسيني الأعرج، هو يعتبر أن «الخبز الحافي» ليس مبررا، وأنا ركزت على «الشطار» في العرض لأن العرض كان إشارات سريعة غير ما جاء في الورقة، الورقة تدور حول الشطار، أعتقد أن محمد شكري من أكبر المجربين في الرواية العربية لأنه بينما كان معظم المبدعين السابقين في المشرق العربي يراعون التناغم مع ذائقة المجتمع، كان محمد شكري يرى الجمال في القبح، وهذا نهج جديد تماما في المنظور الفلسفي، فروايته ليست مجرد سيرة ذاتية، السير الذاتية كثيرة لكنها فاترة ولا قيمة لها، عندما تدرس سيرة محمد شكري الذاتية في الجامعة الأمريكية في القاهرة تقوم ثائرة المجتمع، وهذا بالضبط ما يعنيه في أنه يجرب طريقة جديدة في الكشف عن العالم المسكوت عنه بطريقة تصدم المجتمع كما تصدم متذوقي الرواية العربية، كنت أتمنى أن يكون النموذج الذي ضربه د.واسيني الأعرج روائيا، فـ «السد» مسرحية وليست رواية، ففي العام الماضي أجريت دراسة عن عملين هما «السد» وحدث أبوهريرة، «قال أبوهريرة». تجربة حقيقية وهي التي أودعها المسعدي عند طه حسين طلبا في أن يقدم لها، لكن في تلك الفترة كان طه حسين للتو خارجا من مشكلة الشعر الجاهلي والتهم التي وجهت إليه في أثرها، فصمت صمتا جميلا، وكأنه يقول للمسعدي إذا كنت تريد أن تواجه المجتمع ضد محرماته الدينية فلا تحملني وزر شجاعتك الإبداعية ولا تضطرني إلى كتابة المقدمة لك، وتركها حتى أخرجها وفوجئ بها، وعندما صدرت في العام ١٩٧١ كتب عنها مقالا، هذا بالنسبة إلى د.واسيني الأعرج.

بالنسبة إلى بقية التعليقات فهي إضافات جميلة أعتز بها وأحرص عليها، لكن أود أن أشير إلى نقطة واحدة، فالتقنيات لا ينبغي أن نسميها غربية أو شرقية، الكشوف الإبداعية مثلها مثل الكشوف العلمية، مهما كان الوطن واللغة

والثقافة التي تنبثق منها فهي لا تلبث أن تصبح منجزا إنسانيا، وهي ليست ملكا للغة ولثقافة بعينها، وبالتالي عندما تكتشف مرة أخرى في ثقافة ما فلا يمكن أن يقال عنها إنها استعارة من الآخر.

- **ردود د.لطيف زيتوني:** أشكر الأصدقاء على تعليقاتهم، وأتوقف فقط عند انفعال صديقي نبيل سليمان وأنا أفهم هذا الانفعال، لكن الحقيقة كما أوضح أ.عبدالله خلف في كلمته، أنني لم أنف أن هناك إبداعا عربيا وتجديدا عربيا ونهضة روائية عربية، وهذا أعتز به كثيرا، لكنني لا أكتفي بذلك، الأمر الثاني أنني لا أسمي هذا تجريبا، وليس كل عمل جيد ناجح ينبغي أن يكون عملا تجريبيا، لماذا نفتعل التجريب في كل عمل جيد وناجح، قد يكون عملا ناجحا من دون أن يكون تجريبيا، هذان أمران مختلفان.

بالنسبة إلى الدكتور برادة، أنا أشكرك على هذا التوضيح، ففي الورقة الموسعة طرحت أسئلة أكثر مما أجبت عن موضوع محمد شكري، قلت إن هذا الأمر يعود إلى النقد التكويني ليبحث فيه لأنني لا أملك المخطوطات التي تكلم عنها، لكن ما لفتني هو ما كتبه أحمد المديني في صحيفة «الحياة» عن هذا التسجيل الشفوي الذي قام به بولدز لمحمد شكري، كما لفتني أن هذا الكتاب صدر بالإنجليزية ثم بالفرنسية وبعد ذلك صدر بالعربية، وكنت أطرح أسئلة مثل: إلى أي حد ظلت النسخة العربية - التي صدرت بعد النسختين الإنجليزية والفرنسية - كما كانت حين أنشأها محمد شكري كمخطوطة؟ هذه أسئلة وليست أجوبة، وأعتقد أن من المفيد النظر إليها من هذه الزاوية، لكن الأمر مثير للنظر وأعتقد أنه يهمك أن تكتب عنه يوما لتوضح لي ولغيري هذه المسألة المهمة، بالنسبة إلى عقدة النقص من أوروبا التي ذكرتها، أنا لا أتكلم عنها لكنني أريد أن أرى هذا الشعب الذي يقارب تعداده الـ ٣٠٠ مليون عربي وحضارته التي تعود إلى ما قبل ولادة أوروبا وله تراث هائل وواسع جدا، أريد أن أرى جهدا تجريبيا عربيا، وأن يبدأ العرب بالتفكير في أن يعطوا لا أن يأخذوا فقط بل يبادلوا أوروبا، ولا ينبغي أن يقولوا إننا أعطيناهم في الماضي والآن نأخذ منهم، ولماذا لا نعطيهم في الحاضر ونأخذ منهم، إذن هذه ليست عقدة نقص لكنها رغبة في أن نعطي أكثر مما نعطي الآن، أي هي رغبة في ألا نقع في الاتكالية.

بالنسبة إلى جورج دوريان والتجريب في فرنسا في الرواية الجديدة، فإنه طرح التجريب بمعنى البحث عن أشكال جديدة، ويبقى السؤال نفسه: أين

نبحث؟ هل علينا أن نبحث عن هذه الأشكال الجديدة في كتابات الآخرين أم نبحث عن هذه الأشكال الجديدة من خلال تطويع ما لدينا أو من خلال جهد خيالي من عندنا؟ أي أن المسألة كلها تعود إلى فكرة واحدة وهي: لماذا لا نتحرك نحن في اتجاه إبداع عربي حقيقي نساهم فيه في الرواية العالمية بدلا من أن نكتب انطلاقا من الفكرة التي تقول: إن الإبداع في العالم هو ملك للعالم كله؟

البحث الرابع

د. جابر أحمد عصفور (*)

المعقب: د. يمنى العيد

ابتداء زمن الرواية: ملاحظات منهجية

(*) من مواليد جمهورية مصر العربية عام ١٩٤٤.

- حصل على الليسانس من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة عام ١٩٦٥.
- حصل على درجة الماجستير عام ١٩٦٩، وعلى درجة الدكتوراه عام ١٩٧٣، من جامعة القاهرة.
- تدرج في وظائف هيئة التدريس في جامعة القاهرة إلى أن أصبح استاذا للنقد ورئيسا لقسم اللغة العربية، ثم عين أمينا عاما للمجلس الأعلى للثقافة.
- له العديد من البحوث المؤلفة والمترجمة المنشورة في الدوريات العربية والأجنبية، وأسهم في مجموعة من الكتب المتعددة ومنها ٤ كتب، وترجم ٣ كتب وألف ١٧ كتابا.

لم يبدأ زمن الرواية العربية في القرن العشرين، مع رواية «زينب» التي صدرت سنة ١٩١٣، كما ألحت الكتابات التي كانت امتدادا وتسليما بما كتبه يحيى حقي في «فجر القصة المصرية» (١٩٦٠) الذي تحول إلى فجر للقصة العربية عند كثيرين، فزمن الرواية العربية زمن ممتد، يبدأ من حيث تكتمل الملامح الأساسية للمدينة الحديثة بكل ما تنطوي عليه من تعدد في الأجناس واللغات، وما تؤكده من تباين بين الطبقات التي تصعد على سلمها الطبقة الوسطى، ناهضة، واعدة، نتيجة التحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية المقترنة ببدايات التصنيع واتساع أفق التعليم المدني وظهور وسائل الاتصال الحديثة المقترنة بالمطبعة: الكتاب والصحيفة والمجلة. وأضيف إلى ذلك مطلب المساواة الذي تتبناه المجموعات المهمشة من فئات الطبقة الصاعدة في علاقتها ببقية المجموعات والفئات والطبقات، وتفرضه على الدولة الحديثة، إزاء تعدد الأجناس، وفي موازاة التعاطف مع مطلب الطليعة بمنح المرأة ما تستحقه من مكانة، وما هي جديرة به من احترام.

ويؤكد جوان كول Juan R. Cole تحقق هذا الوضع في العالم العربي - في كتابه «الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط» - بإشارته المباشرة إلى المتغيرات الاجتماعية والثقافية التي تجاوبت وتكنولوجيا الاتصالات والمواصلات الحديثة، ابتداء من مطلع النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مبرزا ما أدى إليه مد خطوط السكك الحديدية، وحركة البواخر النيلية والبحرية، وفاعلية التلغراف والصحافة من ربط غير مسبوق بين المدن (التي سبقت إلى التحديث) بشبكة فاعلة مؤثرة، وذلك على نحو أفضت معه عمليات تقارب الزمان - المكان الناتجة عن هذه التكنولوجيا الجديدة إلى انفجار ضمني للجغرافيا الاجتماعية، وإلى تطور متسارع في أدوات إنتاج المعرفة وعلاقاتها.

وطبيعي أن تقبل الطبقة الوسطى على فن الرواية بوصفه نوعا أدبيا جديدا، قادرا على تجسيد همومها النوعية في المدينة التي تشكلها وتتشكل بها، المدينة التي يكتمل وعيها بذاتها من خلال تمثيلات أبنائها، ويتشكل وعي أبنائها بها بواسطة أشكال من الحراك الاقتصادي والاجتماعي والثقافي التي لا تنفصل عن عمليات التحديث المقترنة بالحداثة في علاقة من تبادل الأثر والتأثير، أو السبب والنتيجة. والوعي المدني صياغة نوعية لأفكار المدينة المحدثة من هذا المنظور، خصوصا في تبدل مجتمعها الذي أخذ يعرف المكتبة والمسرح والمتحف والمطبعة، فضلا عن المقهى الذي ظل محتفظا برواة السير

الشعبية ومنشديها، وباعة الكتب الشعبية للحكايات التي اتسعت دوائر قراءتها بفضل المطبعة، وذلك في موازاة عيون التراث التي أعيد تحقيقها وتقديمها للجمهور القارئ. وفي الوقت نفسه، ازدهرت حركة الترجمة لتشيع فن الرواية عبر الصحيفة والمجلة والكتاب، مستجيبة إلى قطاعات جديدة من القراء، جمعت ما بين قراءة الموروث والوافد، وضمت فئات واعدة من القارئات اللائي أقبلن إقبالا خاصا على الروايات المترجمة التي أصبحت مصدر جذب لقراء الصحف من فئات الطبقة الوسطى. أقصد إلى القراء الذين عرفوا الطريق إلى «المراسح» أو «التياترات» كما عرفوا قراءة الروايات المترجمة والمؤلفة التي استجابت لرغباتهم النوعية في المدينة التي صاغت وعيهم كما صاغوا ملامحها. هكذا، غدت الرواية التجسيد الإبداعي للوعي المديني الصاعد لفئات الطبقة الوسطى، كما أصبحت الجنس الأدبي الطالع مع هذه الفئات في نهضتها التي تأسست برؤية منفتحة على العالم وموقف فاعل من الوجود والدولة وعلاقات المجتمع والعالم على السواء.

ويعني ذلك أن زمن الرواية العربية يعود إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث أخذت تتوافر الشروط التاريخية (الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية) لفعل التولد، مقترنة بميراث من القيم الإيجابية التي أنتجتها تطورات القرن الثامن عشر التي أكدها بيتر جران في كتابه «الجذور الإسلامية للرأسمالية في مصر» (وقد صدرت طبعته الإنجليزية سنة ١٩٧٩، وترجمة محروس سليمان إلى العربية بمراجعة رؤوف عباس سنة ١٩٩٣). وهي التطورات التي جسدها ثقافيا «مولد الكلاسيكية الجديدة» التي كانت استعادة للميراث العقلاني وإبداعاته الملازمة، وتوظيفا جديدا لهذا الميراث - بعد تطويعه - في مواجهة المتغيرات التي لم تتوقف عن التراكم والتقاطع مع الحقيقة الاستعمارية، الأمر الذي أدى إلى ازدواج عناصر النهضة، وقيامها على موروث يستعاد بوسائل عديدة، ووافد يستفاد منه على مستويات كثيرة.

وقد اقترنت الشروط التي أتحدث عنها - في قراناتها التحديثية - بانبثاق الحضور الواعد لطلائع الأفندية الذين أكملوا تعليمهم المدني المناسب، جنبا إلى جنب مشايخ الاستنارة الذين خضعوا لعمليات مثاقفة موازية، أهمها ما أنتج الشعار الذي رفعه الشيخ رفاعة الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) علامة على الزمن الجديد بقوله في «مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية»: «إن مخالطة الأغراب، لا سيما إذا كانوا من أولي الألباب، تجلب للأوطان من

المنافع العمومية العجب العجاب». وقد ارتبط الزمن الذي أوضح رفاعة مباهجه العصرية بسياقات فاعلة، وضعت - في جانب منها - الشرق المتخلف في مواجهة الغرب المتقدم، والمدينة العربية الصاعدة - بتنوعها العرقي والثقافي وحراكها الاجتماعي - في مواجهة المدينة العربية القديمة التي لم تنطو على الوعي المدني المحدث، ولم تكن سوى صورة أخرى من التجمعات القبلية أو العشائرية أو الأسرية التي تجتمع حول «بطريرك» أعلى، في تراتب قمعي أبعد ما يكون عن المجتمع المدني في صورته الحديثة أو المعاصرة.

وكان صعود الطبقة الوسطى التي بدأت تعليمها المدني، منذ زمن محمد علي، قرين العملية الصراعية التي استبدلت بالشيخ المعمم الأفندي المطربش في عقود حاسمة، وبالمدينة القديمة المدينة الجديدة التي تقوم على التنوع العرقي والجنسي، وتتعدد لغاتها وثقافاتها، منطوية على فكر واعد ينشر قيم النهضة والتقدم: والحرية، والمساواة في حق المواطنة بين الطبقات والطوائف والأجناس، ويوسع للمرأة مكانة جديدة، ويتأهب بهذه المدينة لأن تدخل مرحلة الصناعة، واصلا بينها وغيرها من مدن العالم في الشرق أو الغرب، بما يسقط أسوار العزلة وتقوقع الذات على نفسها. ويضع هذه الذات - في الوقت نفسه - في مواجهة شروط جديدة في واقعها المتحول من ناحية، وفي علاقاتها بالآخر الذي أصبح رمزا للتقدم وعلامة على التفوق، ومقلقا في حضوره الذي يجمع ما بين نعمة الإفادة ونقمة الاستغلال. وكان ذلك في شروط تاريخية ترددت - في سياقاتها - أصداء مبادئ الثورة الفرنسية التي انفجرت سنة ١٧٨٩، رافعة شعارات الحرية والمساواة والإخاء، مضيفة إلى الأسباب التي عجلت بالثورات التي اندلعت في فرنسا وألمانيا والنمسا والمجر سنة١٨٤٨، وذلك في تتابع النتائج الذي شهد إعلان استقلال الولايات المتحدة ١٧٧٦ الذي ترتب عليه إلغاء الرق: النتيجة الحتمية للحرب الأهلية الأمريكية وهزيمة الجنوب ١٨٦١-١٨٦٥.

ولكن المدينة الجديدة التي أتحدث عنها لم تقم على أنقاض مدينة قديمة أزالتها، وارتفعت على أنقاضها بعد أن محتها من الوجود، وانقطعت عنها كل الانقطاع معماريا ومعرفيا، فعملية الاستبدال التي أشير إليها اقترنت بعمليات من الإحلال والمجاورة، كان من نتائجها نشأة «خطط» جديدة إلى جوار «الخطط» القديمة، وفي موازاتها، وظهور حراك معماري ينتقل بمركز الثقل المديني من قلب القاهرة المعزية - مثلا - إلى خارجها، متجها غربا أو شرقا،

شمالا أو جنوبا، محدثا من الأحياء والمؤسسات ومعاهد العلم ومباني النفع العام ولوازم المدينة الحديثة (مراكز الاتصالات، أقسام الشرطة، مقار الجرائد والمجلات، المسارح، الجمعيات الأهلية، المقاهي والمنتديات) ما يضيف إلى المدينة القديمة على سبيل التراكم الكمي المبسوط أفقيا، لكن بما ينقل الفاعلية التي تتزايد مع التغير الكيفي الناتج عن التراكم وبشروطه. والنتيجة هي تجاور الأحياء القديمة والجديدة في مدينة متحولة، يغدو مركزها الصاعد مقترنا بخططها المستحدثة، لكن بما لا ينفي المجاورة، أو يستأصلها، بل بما يجعل الوعي المديني الجديد مجاورا ومناوئا للوعي المديني القديم، يسعى إلى الفكاك منه، والانطلاق دونه، والتحرر من القيود التي يفرضها على حركته المنطلقة الصاعدة.

ويترتب على ذلك نوع من الازدواج الذي تنفرد به المدينة العربية في تحولاتها المعمارية والمعرفية، أعني الازدواج الذي تتجاور به الأضداد أو الأقطاب المتصالحة أو المتعادية، كما يحدث في تجاور الأحياء المتباينة طبقيا وثقافيا، أو في التباعد المكاني والفكري بين مراكز الثقافة الوافدة ومراكز الثقافة الموروثة، وبالقدر الذي ينقسم به المكان على نفسه، موزعا ما بين إمكانات ماضيه الزاهر ومستقبله المخايل، تنقسم فئات الطبقة الوسطى التي هي عماد الحركة على نفسها، ما بين معمم ومطربش، منحاز إلى الفضاء المكاني القديم الذي يغدو رحم الاستعادة والولادة المجددة للموروث، ونقيض منحاز إلى فضاء مكاني جديد، يبدو واعدا بإمكانات لا نهاية لها من مباهج الآداب العصرية. وما بين القطبين المتضادين مناطق للتماس أو المجاورة التي تتداخل فيها الحدود والملامح والسمات. وكما تنطوي علاقات المجاورة على المصالحة التي تسعى إلي التوفيق بين المتناقضات، والجمع بين الأضداد في سلام، تنطوى - بالقدر نفسه - على الموازاة التي يعمل فيها كل طرف في اتجاهه دون علاقة بغيره، أو على الصراع الذي يسعى فيه كل نقيض إلى إزاحة نقيضه واحتلال مكانه، أو الانقطاع عنه والقضاء عليه.

وسواء كان الأمر هو هذا الوضع أو ذاك فإن «التغير» يظل مفتاح كل ما يحدث في المدينة المتحولة التي تتباعد أضدادها، أو تتصارع، أو تتداخل حسب شروط «التغير» وتحوله، وذلك على النحو الذي يغدو معه تغير المدينة أول ما يفرض نفسه على الوعي المديني، وأول ما يبحث لنفسه عن وسيط نوعي، أو معادل إبداعي هو الرواية التي تتولى تجسيد دوامات هذا التغير، ووضعها

أمام العقول الساعية إلى فهم التحولات المتدافعة للمشهد، التحولات التي أرقها ما أرق عقل عيسى بن هشام حين قال:

«الناس اليوم في حركة لا شرقية ولا غربية... لا يستقرون في مكان ولا يهدأون من حركة، ولا ينفكون عن غدو ورواح، ولا ينتهون من نقلة وسفر».

هذه الحركة اللاشرقية اللاغربية هي حركة التغير المتسارع القائم على المجاورة بين الأضداد، خصوصا في مناطق التلامس التي تتحول إلى تداخل مع اندفاع الحركة، لكن بما لا يفضي إلى تحولات جدلية، يذوب فيها الاستقطاب، أو ينحل في علاقات التجاور التي تفرض معادلها الإبداعي - فن الرواية - بالقدر الذي تفرض عليه ملامحها الثنائية في أحوال تجاوبها أو تداخلها أو تصارعها. ويلزم عن هذا الوضع اقتران المعادل الإبداعي بشروط تولده من ناحية، وإشارته إليها بنائيا في العلاقات التي تصل بين عناصره التكوينية من ناحية موازية، لكن بما يؤكد انحيازه إلى الشرط الاجتماعي الفاعل والحاسم في التولد. وهو الشرط المقترن بعوامل صعود فئات الطليعة من الطبقة الوسطى، والعلامات الحاسمة الدالة على هذا الصعود.

وكما كانت الرواية - في هذا السياق - فن المدينة العربية الصاعدة، في تحولها الواعد، كانت صوت الفئات الطالعة من الطبقة الوسطى التي جسدت الرواية وعيها المديني بكل تنوعاته. ولذلك كانت الرواية تعبيرا حتميا عن وعي مشايخ الاستنارة الذين وجدوا في المدينة المحدثة مراحا لنزعتهم العقلانية ورغبتهم في التزود من - والإضافة إلى - مباهج الآداب العصرية، الأمر الذي قارب بينهم والأفندية في تحولاتهم الذاتية. وكانت الرواية - في الوقت نفسه - تعبيرا حتميا عن طليعة الأفندية الذين أخذوا يفرضون حضورهم، ويحتلون الوظائف التي كانت مقصورة على المشايخ، مضيفين إليها وظائف جديدة وأدوارا اجتماعية وسياسية وثقافية مغايرة، أهلهم لها تعليمهم المدني الجديد، وتكوينهم الطبقي المغاير، وطموحهم إلى أن يكون لهم فنهم الأدبي الجديد المغاير للفن السائد - الشعر - الذي ارتبط تقليديا أو تراثيا بالطبقة أو الطبقات الحاكمة.

هكذا، أصبح فن الرواية فن الفئات الطالعة للأفندية الذين جاوزوا بوعيهم المديني المحدث شروط الضرورة لمجتمعاتهم، وانطلقوا من حيث انتهى مشايخ الاستنارة إلى آفاق لم يخطر بعضها على خاطر هؤلاء المشايخ الذين سرعان ما أسلموا الراية إلى من أصبحوا أقدر منهم على الاندفاع إلى الذرى الواعدة

من الفن الجديد. وأحسبني في حاجة إلى توضيح أن الفئات الطالعة للأفندية هي الفئات التي رفعها التعليم المدني على درجات السلم الطبقي، وقارب بينها وبين أبناء الأرستقراطية التركية القديمة التي لم تتخل عن مواقعها التقليدية في تراتب المجتمع وعلاقات الثقافة، ولا عن انحيازها إلى فن الشعر الذي خصصت مقاعده الأولى للطليعة الإصلاحية من أبنائها في مصر على سبيل المثال، وذلك من أمثال محمود سامي البارودي باشا (١٨٤٠-١٩٠٤) رب السيف والقلم الذي تولى وزارة الحربية ثم رئاسة الوزارة، وكان زعيما من زعماء الأمة في ثورتها على الخديوي، وعائشة التيمورية (١٨٤٠-١٩٠٢) سليلة الحسب والنسب ابنة إسماعيل باشا تيمور رئيس القلم الإفرنجي للديوان الخديوي (وزير الخارجية) وزوج محمد بك توفيق زاده الإسلامبولي ناظر بيت المال، أو وزير المالية، وإسماعيل صبري باشا (١٨٥٤-١٩٢٣) أحد كبار رجال الدولة ووجهائها ومحافظ العاصمة الثانية للقطر المصري، الإسكندرية، ووكيلا للحقانية، وأحمد شوقي بك (١٨٦٨-١٩٣٢) الذي ولد في قصر الخديوي إسماعيل ورعاه الخديوي توفيق إلى أن احتل أعلى المراتب في عهد الخديوي عباس الذي جعل منه شاعرا للأمير وما بالقليل ذا اللقب، وولي الدين يكن (١٨٧٣-١٩٢١) أمين سر ديوان كبير الأمناء، وغيرهم من أبناء الباشوات والبكوات ذوي الأصول التركية الذين وجدوا في تقاليد الشعر ما سمح لإصلاحيتهم المعتدلة أو رجعيتهم المحافظة بالتعبير عن نفسها.

أما الأفندية ذوو الأصول المحلية من أبناء الطبقة الوسطى الصاعدة الذين قادهم تعليمهم المدني إلى وعي أكثر حداثة، ودفعتهم أصولهم الطبقية إلى مدى أكثر جذرية في رؤية العالم، وانتهت بهم مشاعرهم الوطنية إلى فهم مجاوز لمعنى الوطن والمواطنة، فوجدوا في فن الرواية صوتهم المائز إبداعيا، بالقدر الذي وجدوا به في المدينة المتغيِّرة والمغيِّرة مدى واعدا لمثاقفاتهم. ولذلك تجاوب انشغال وعيهم المحدث بتحولات العلاقة الاجتماعية وانشغاله بتحولات المكان وخطط العمران في المدينة التي أصبحت فضاء صعودهم اللافت والحافز على فنهم الواعد. وهو الفضاء الذي اقترن بأنواع متمايزة من الهموم والمطامح والمشكلات التي ما كان من الممكن صياغتها إبداعيا في فن الشعر، خصوصا عندما كانت هذه الأنواع تشمل استكمال أركان الدولة المدنية الحديثة، ومواجهة أشكال التمييز العرقي والديني والطائفي والاجتماعي، ومجاوزة انغلاق ثقافة التقليد الجامد المقرونة بممارسات التطرف والتعصب

القمعية، والانفتاح على قيم العقلانية والحرية والمساواة التي غدت قيما للتقدم. وأضيف إلى ذلك وعود العلم في استخداماته الصناعية وممارساته الاتصالية، فضلا عن صعود المرأة التي أخذت تبحث لصوتها عن وسيط إبداعي يؤكد حضور «المرأة العصرية». وكما كان التعليم المدني - الأجنبي في حالات عديدة - بداية المثاقفة الجديدة لفئات الطبقة الوسطى، من منظور التنشئة الاجتماعية الثقافية المغايرة، كانت الصحافة - كالتعليم - فضاء العمل الذي يتسع للتعبير عن أفكار هذه الفئات، ويساعد على نشر إبداعاتهم الروائية ومناقشتها.

ولم يختلف في ذلك أفندية الشام الذين استقروا فيه، أو الذين هاجروا منه إلى مصر، عن أفندية مصر الذين خضعوا لتنشئة اجتماعية وثقافية موازية، وذلك في السياق الذي يضم أمثال أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٨) وفرانسيس المراش (١٨٣٥-١٨٧٤) وخليل الخوري (١٨٣٦-١٩٠٧) وسليم البستاني (١٨٤٨-١٨٨٤) ويعقوب صروف (١٨٥٢-١٩٢٧) وجرجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤) ونقولا حداد (١٨٧٢-١٩١٤) وفرح انطون (١٨٧٤-١٩٢٢) وغيرهم، أو أمثال رفاعة الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) الذي كان بداية الانتقال من التعليم الأزهري في مصر إلى التعليم المدني في فرنسا، وعلى مبارك (١٨٢٣-١٨٩٣) طليعة الأفندية في مصر، ومهندس القاهرة الحديثة. وأضيف إلى ذلك إبراهيم المويلحي (١٨٤٢-١٩٠٦) وعبدالله النديم (١٨٤٥-١٨٩٦) ومحمد المويلحي (٨٦٨-١٩٣٠).. إلخ.

ولا بد أن نضع إلى جانب هؤلاء أسماء الكاتبات اللائي اقبلن على الرواية ابتداء من أليس البستاني التي نشرت روايتها «صائبة» سنة ١٨٩١، مرورا بزينب فواز العاملية (١٨٦٠-١٩١٤) التي نشرت روايتها «حسن العواقب أو غادة الزهراء» سنة ١٨٩٥، وليس انتهاء بلبيبة هاشم (١٨٨٠-١٩٤٧) صاحبة «فتاة الشرق» التي أصدرت روايتها «قلب الرجل» سنة ١٩٠٤، الأمر الذي يؤكد أن صياغة الزمن الاستهلالي للرواية لم تتم بعيدا عن المرأة التي أسهمت بدورها في كتابتها، واستخدمتها للتعبير عن همومها النوعية، ومهدت طريق الكتابة السردية المفضي إلى الرواية بالعمل الذي قامت به عائشة التيمورية، حين سبقت بنات جنسها بكتابة «نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال» سنة ١٨٨٥. وكان ذلك في سياق السنوات التي شكلت فيها المرأة قوة قرائية مؤثرة

في آليات استقبال الرواية عبر الصحف والمجلات من ناحية، ومن خلال الكتب من ناحية ثانية، وبواسطة التعليقات والتنويهات من ناحية أخيرة. والواقع أن الحضور الاستهلالي لزمن الرواية لم ينته حتى كان للمرأة فيه إسهام لافت، سواء على مستوى الإنتاج أو الاستقبال، وذلك من منطلق انتسابها إلى فئات الطبقة الصاعدة المتطلعة إلى تحقيق حضورها الإبداعي الموازي لحضورها الاجتماعي. أعني الطبقة التي احتفت بالمجلات النسائية في تتابعها الدال منذ أن أصدرت هند نوفل، مجلتها «الفتاة» في مدينة الإسكندرية سنة ١٨٩١، ومنذ أن وجدت المرأة نفسها في فن الرواية معادلا إبداعيا صالحا للتعبير عن همومها النوعية التي ما عاد من الممكن السكوت عنها.

- ٢ -

ولم يكن ما كتب، في استهلال زمن الرواية، قبل رواية «زينب» هيكل، هامشا يقبل الإبعاد إلى خانتي «رواية التعليم» أو «رواية التسلية والترفيه»، بالقياس إلى «الرواية الفنية» التي ابتدأت برواية «زينب» كما يذهب عبدالمحسن بدر، متابعا يحيى حقي بمعنى أو غيره، وإنما كان ما كتب قبل «زينب» نتاجا روائيا متعدد الأشكال لا يقاس بمقياس خارجي، وإنما بمقياس داخلي، يرتبط بتولد الرواية العربية في علاقتها بأحوال وشروط تولدها. أعني بالطبقة التي عبر هذا الفن عنها في تنوعها الثقافي وتدرجها الاجتماعي، وبالوظيفة أو الوظائف التي أدتها الرواية في سياقاتها الاجتماعية والفكرية والثقافية، وإزاء التحديات التي كانت الكتابة الروائية استجابة إيجابية في مواجهتها. وأتصور أن تسمية «رواية التعليم» أو «رواية التسلية والترفيه» إنما هي تعبير عن نظرة تراتبية، ذات أصول فكرية ترجع إلى نظرية التعبير في ملامحها الرومانتيكية. وهي نظرة تجعل ما يسمى «الرواية الفنية» الرواية بحق، نافية كل ما يتصل بالتعليم أو التسلية خارج منطقة الفن، وذلك في نوع من النظر الجامد الذي يجعل من مقاييس «الرواية» في مرحلة بعينها، ومن منظور جمالي دون غيره، إطارا مرجعيا عاما، يغدو القاعدة التي يعد كل خروج عنها تباعدا عن دائرة الفن الحق. وهي نظرة تنتسب إلى «نظرية التعبير» التي يمكن أن نجد أوضح صياغة حديثة لها في كتاب فيلسوف الفن روبين كولنجوود Robin G. collingwod (١٨٨٩-١٩٤٣) «مبادئ الفن» الذي أصدره سنة ١٩٣٧، مميزا بين الفن بمعناه الحق وما ليس فنا، ومحددا الثاني بأنه صنعة ومحاكاة وسحر وترفيه، مقابل الفن الحق الذي هو تعبير وخيال ولغة.

وكان كتاب كولنجوود صياغة نظرية لمفاهيم التعبير على أساس مؤداه أن «التعبير» ولوازمه أهم ما يمايز بين الفن الصحيح وغيره من أنواع الفن الزائف، فالفن الحقيقي هو التعبير الخيالي بلغة جديدة عن المشاعر والانفعالات الفردية الفريدة، بينما الفن الزائف هو صنعة تتباعد عن المشاعر والانفعالات في صدقها الفردي والجمعي. ولا هدف لهذه الصنعة سوى معاني التعليم المتضمنة في دلالات التمثيل بالإضافة إلى معاني الترفيه. والخطوة الأولى لتمييز الفن الحق عن الفن الزائف هي الكشف عن الثاني في تعدده الذي لا يخلو من تحقيق وظيفة «التسلية» أو «الترفيه» ووظيفة «التعليم» أو التثقيف المباشر.

وقد تقبل الرواد الذين لم يكونوا بعيدين عن الأثر الرومانتيكي هذه النظرة القائمة على التراتب القمعي في القيمة. ولذلك تحدث محمود تيمور (١٨٩٤-١٩٧٣) في كتابه «دراسات في القصة والمسرح» عن «القصة الفنية» كما تحدث عن «القصص الفني» مميزا بينه وبين «القصص غير الفني» على أساس المعيار التراتبي نفسه، مؤكدا ملامح ثابتة للقصة الفنية تنأى بها عن كل ما لا يرتقي إلى مستواها. وكان واضحا في الكتاب أن تيمور ينطلق على نحو مباشر من تحيزاته الأدبية، فاستبعد على نحو آلي ما لم يره مستجيبا لهذه التحيزات، وذلك بما يضع المستبعَد في دائرة اللافن أو هامشه الأدنى الذي يقترن بالتعليم أو التسلية والترفيه. أعني الاقتران الذي كان أساسيا في النزوع الكلاسيكي الذي ثارت عليه الرومانتيكية في عدائها لمقولتي الإمتاع والتعليم بمعناهما الكلاسيكي. وهما المقولتان اللتان انحاز إليهما الفن الروائي - في استهلال زمنه النوعي - في عصر النهضة العربية.

وقد استعان عبدالحميد يونس (١٩١٠-١٩٨٨) بتنظير كولنجوود الذي أقام عليه تمييزه المعياري بين «الفن» و«اللافن»، ضمن تأثره القوي بمقولات نظرية التعبير التي انطلق منها، وردد مقولاتها في كتابه «الأسس الفنية للنقد الأدبي» الصادر عن دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٥٨. والكتاب كله قائم على الثنائية الضدية نفسها. أعني الثنائية التي تمايز بين الفن الحق والشوائب التي تخالطه وتلتبس به، فتفسد على الناس مناهجهم وأحكامهم. ولذلك يخرج عبدالحميد يونس مقصد المنفعة التي تتضمن التعليم من الفن، وكذلك الصنعة، وإلى جانبها التسلية والترفيه التي هي فن زائف في التحليل النهائي. ولا يجاوز عبدالحميد يونس النتائج التي توصل إليها كولنجوود، والتي كانت البدء والمعاد في «الأسس

الفنية للنقد الأدبي». وقد نبه إلى هذه الاستفادة الكبيرة عبدالعزيز الأهواني في أحد هوامش كتابه «ابن سيناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر» الصادر عن مكتبة الأنجلو بالقاهرة سنة ١٩٦٢. وكان ذلك قبل أن يقوم أحمد حمدي محمود بترجمة كتاب كولنجوود سنة ١٩٦٦، وراجع ترجمته علي أدهم، ونشرته الدار المصرية للتأليف والترجمة بالقاهرة.

وكان طبيعيا أن لا يخرج عبدالمحسن بدر عن هذا الأفق، في محاولته الرائدة لتأريخ الرواية، وهي المحاولة التي تجلت في كتابه «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر: ١٨٧٠- ١٩٣٨» الذي صدر عن دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٦٣. فالكتاب يمضي في الاتجاه نفسه الذي تأثر به عبدالمحسن بدر، أو تلقاه عن أساتذته المباشرين وغير المباشرين، فانطلق من المنظور التراتبي نفسه، مميزا - ضمنا - بين «الفن الحق» و«الفن الزائف». ولزم عن ذلك التمييز بين الرواية الحقيقية الجديرة بصفة «الفنية» التي استخدمها محمود تيمور، مقابل صفات «التعليم» و«التسلية والترفيه» التي تحولت إلى نوعين أدنى في القيمة. وهما نوعان كان تصورهما النظري بمنزلة إعادة صياغة لأفكار كولنجوود التي أشاعها عبدالحميد يونس في قسم اللغة العربية، آداب القاهرة، قبل ترجمة الكتاب الأصلي إلى اللغة العربية سنة ١٩٦٦.

ولا أدري هل قرأ يحيى حقي - قبل كتابه «فجر الرواية المصرية» - كتاب كولنجوود أو لم يقرأه، لكن المؤكد أن عبدالمحسن بدر فعل ذلك، وكان - مثل يحيى حقي - متأثرا بعاملين في تحديد ابتداء زمن الرواية المصرية برواية «زينب» هيكل. أما العامل الأول فهو تسليمه الذي لايزال شائعا بأن فن «الرواية» هو فن وافد، عرفه العرب مع نهضتهم الحديثة التي بدأت باتصالهم بالحضارة الغربية التي دهمتهم عسكريا، وصدمتهم ثقافيا، بما نقلهم من ظلمات التخلف الكامل إلى مشارف العصر الحديث، ومثاله الأوضح في ذلك مصر التي لم تفق من سبات العصور الوسطى المظلمة إلا على مدافع نابليون بونابرت التي كانت بداية الحداثة والتحديث. أو بداية النهضة التي أدت - فيما أدت ثقافيا - إلى استعارة أنواع أدبية جيدة، تقبلتها التربة العطشى المتهيئة لاستقبال الوافد والمتحمسة له. والعامل الثاني هو إيمان يحيى حقي بنموذج جمالي بعينه للرواية، هو نموذج رواية السيرة الذاتية التي كتب من منظورها روايته «قنديل أم هاشم» التي كان موضوعها «الصدام بين تقدم الغرب وتخلف الشرق».

ونتيجة هذين العاملين، رأى يحيى حقي في رواية «زينب» البداية الحقيقية أو الفنية للرواية العربية وفجرها الواعد الذي سرعان ما أشرقت أنواره سنة ١٩١٣. وساعده على ذلك ما يقوله هيكل من أنه كتب روايته في فرنسا، متأثرا بإبداع أوروبا - وبخاصة فرنسا - في فن الرواية، ومتمنيا أن يوجد فن أدبه القومي ما يوازي الروايات التي قرأها بالفرنسية أو الإنجليزية، فحبس نفسه في غرفته، وأغلق نوافذها، كي يعزل نفسه عن العالم الخارجي، ويستعيد بيئته المحلية، ومناخ وطنه الذي كان يشعر بالحنين إليه، وحاول أن ينفث هذا الحنين في رواية «زينب» المكتوبة في باريس، استعادة لحضور الفردوس المفقود - الوطن، ورغبة في أن يكون لهذا الوطن أدب قومي يضارع الآداب العالمية التي أراد هيكل أن يحاكيها شكلا على الأقل. وقد دفعت هذه المحاكاة هيكل - واعيا أو غير واع - إلى استعارة عوائد لا علاقة لها بالقرية، مثل فكرة الاعتراف المسيحية، أو تصورات متعالية عن المرأة، وذلك على نحو جعل من «زينب» مجلى آخر من مجالي بطلة «غادة الكاميليا» الشهيرة.

هكذا، نجح هيكل - في رأي يحيى حقي المشبع بأفكار ثورة ١٩١٩ الوطنية وقيمها الرومانتيكية - أن يؤسس «فجر الرواية» وأن ينطلق بها إلى الأمام، مؤكدا مبدأ الاستعارة من الغرب، ورد النهضة إلى هذا الغرب وحده. وقد تهاوت هاتان المقولتان بعد ازدهار المدرسة المعاصرة في التاريخ ما بعد الاستعماري بخطابه المعروف، وتتابع الدراسات التي بدأت - في سياق تاريخ العرب الحديث - بعمل بيتر جران الرائد «الجذور الإسلامية للرأسمالية: مصر ١٧٦٠-١٨٤٠» الذي أحدث تأثيرا كبيرا حتى من قبل ترجمته. لقد أسهم هذا الكتاب الرائد في تغيير المنظور التاريخي للنهضة العربية بعامة والمصرية بخاصة، وذلك على نحو لم يعد معه الغزو الاستعماري (والتأثير الثقافي المقترن به) العامل الحاسم في النهضة العربية التي ترجع جذورها إلى القرن الثامن عشر، حيث التقدم الذاتي الذي قطعه الغزو الاستعماري، واعاد تشكيله حسب شروطه وبقواعده المفروضة. وهي أطروحة واصلها على نحو إيجابي تيموثي ميتشل Timothy Mitchell في كتابه «استعمار مصر» Colonizing Egypt الذي صدر بالإنجليزية في عام ١٩٨٧ وصدرت ترجمته العربية بقلم بشير السباعي سنة ١٩٩٠. ولقد كان كتاب ميتشل تأكيدا لمنطلق بيتر جران الذي دفعنا إلى إعادة النظر في محركات النهضة، خصوصا بعد التأثر بالنتائج التي صاحبت ازدهار خطاب ما بعد الاستعمار Post Colonial Discourse، الأمر

الذي دفعنا إلى إعادة النظر في هذه المحركات، وتسليط الضوء على العوامل الوافدة، وذلك في نوع من التوازن الذي لا يستبدل هيراركية قمعية بأخرى مساوية لها في القوة ومخالفة في الاتجاه.

وكان يوازي التأثر بخطاب ما بعد الاستعمار التأثر بالوفرة المعرفية المذهلة في تحليل الخطاب الروائي، وما ترتب على هذه الوفرة من انفتاح حدود الرواية التي كانت منغلقة قيميا على نموذج بعينه من قبل، هو النموذج الذي تعلق به جيل يحيى حقي والجيل الذي تأثر به. واقترن هذا الانفتاح بمرونة تصورية جعلت المعيار الوحيد الذي يقاس به شكل النوع الروائي هو اللامعيار، أو - بعبارة أدق - المقياس الذي لا يحصر الرواية في شكل بعينه أو مواصفات دون غيرها، وذلك كله من منظور يجاوز مبادئ نظرية التعبير من ناحية، ولا يعرف التراتب القيمي الذي تقف على رأس سلمه «الرواية الفنية» وتهبط أشباه الرواية على درجات السلم النازل، فتغدو «رواية تسلية وترفيه» أو «رواية تعليم» من ناحية مقابلة.

ولا أحسب أننا - بعد هذا التأصيل - في حاجة إلى اتباع نظرية التعبير وتطبيقها على ما يجافيها بداهة، خصوصا أن الرواية العربية - في استهلال زمنها - كانت أقرب إلى النموذج الكلاسيكي في اعتمادها على «العقل» الذي كان العنصر التكويني الحاسم، سواء في صياغة مكوناتها، أو في صياغة رؤيتها إلى العالم، أعني هذه الرؤية التي جعلت من الوعي المديني الذي صدرت عنه الرواية العربية - في ابتداء زمنها - مقترنا بنزعة عقلانية، جمعت ما بين التيارات العقلية في التراث الإسلامي، والميراث العقلاني لفلسفة الأنوار الأوروبية التي كانت عنصرا فاعلا في تكوين مثقفي النهضة ومبدعيها، خصوصا من أمثال رفاعة الطهطاوي وفرانسيس المراش وغيرهما من الذين تلقوا تعليمهم في فرنسا وتأثروا بفلاسفتها العقلانيين، كما تأثروا بالصياغات العقلية لنظرية المحاكاة التي قرنت وظيفة الفنون بالتعليم والإمتاع.

يضاف إلى ذلك أن نظرة التراتب القمعي التي تمايز بين ما لا تراه فنا وما تراه فنا حقيقيا لا تصمد كثيرا للتحليل الشاك، فنحن إما في دائرة الفن أو خارجها، وما دمنا في دائرة الفن فعلينا البحث عن مستوياته وتحليلاته بلغة مشتقة من طبائع وجوده الداخلي، وليست نتاج فرض خارجي لا يخلو من التعالي. ويؤكد ضرورة النظرة الداخلية أن الرواية - من حيث هي النوع الذي يرتبط بتصوير المتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية أكثر من غيره، سواء في إفرادها أو جمعها - هي النوع الأكثر إغواء بالحرية والفرار من القيود

المفروضة سلفا. وهي الخاصية النوعية التي تجعلها تفتح الأبواب لنقيض كل المواصفات التي يراد تثبيتها أو فرضها من حركة أدبية، أو نظرية بعينها، على الواقع الحي في حركته التي تتأبى على القيود الصارمة، وترفض أن تسجنها معايير لازمة أو ملزمة. ولذلك فالرواية في تصور نقادها المحدثين - على الأقل - لا حدود نظريا لها، وتتسم بمرونة شكلية لا نهاية لها أو حد. ويصفها هؤلاء النقاد بأنها نوع لا يخضع إلى قواعد ومواصفات وقوانين ثابتة، وأن التغير والتحول والمرونة الفائقة هي أهم صفاتها، خصوصا من حيث هي شكل مفتوح يظل، دائما، في حالة صنع، فهي مغامرة كتابة أكثر منها كتابة مغامرات كما وصفها - بحق - الناقد الفرنسي جان ريكاريو.

ويلزم عن ذلك أن علينا - في دراسة زمن الرواية - أن لا نميز - في القيمة - بين روايات بداية هي أقرب إلى الأنواع الدنيا في سلم التطور، وروايات نضج صعدت أكثر من سوابقها في سلم التطور، ومن ثم أعلى في القيمة، كما لو كنا إزاء صياغة أخرى «تطورية» للنظرة التعبيرية التي تمايز بين الفن الحقيقي والفن الزائف، فالأعلى والأدنى واحد في المنظورين، ولا معنى له عند الاختبار التطبيقي. والمنظور الأكثر موضوعية - في هذا السياق - هو المنظور الذي يبدأ من داخل الوعي بمعطياته النوعية في تميزها الذي لا ينفصل عن أدائها لوظيفة في سياق تولدها، وتحقيقها لقيمة جمالية هي الوجه الآخر من القيمة الاجتماعية الصاعدة في مجتمعها. وعلى هذا الأساس وحده تتحدد نوعية أو درجة القيمة التي نسعى إلى تحديدها جماليا أو اجتماعيا.

- ٣ -

وأتصور أننا عندما ننفي المبالغة في تقدير الأثر الأوروبي في النظرة التي تجمع بين أمثال يحيى حقي وعبدالمحسن بدر (حيث يتحول الشكل الروائي إلى شكل مستعار، يستتبت في بيئة لم تعرفه من قبل) ننفي هذا الأثر تماما، وإنما نضعه في حجمه الطبيعي ضمن عملية النهضة التي قامت على تفاعل الموروث والوافد في سياق من الشروط التي فرضتها اللحظة التاريخية. ويعني ذلك أن تولد الرواية العربية - في ابتداء زمنها - كان نتيجة تفاعل بين الموروث والوافد، بين السرديات التراثية والأشكال الروائية الأوروبية. وهو تفاعل كان يعكس ازدواجا ثقافيا، يتجاوب وازدواج الجغرافيا الاجتماعية والعمران، كما سبق أن أوضحت. وهو - من هذا المنظور - تفاعل لم يخل من توتر في محاولة التوفيق

بين أطراف الثنائيات المتقابلة، أو من صراع بين الأضداد. وكان هذا التوتر ينحل - أحيانا - بالميل ناحية الموروث، فينتج أشكالا أقرب إلى المقامة، لكن بعد تطويعها، أو تطويرها، أو حتى نقضها من داخلها، وذلك في المدى الذي يتراوح ما بين حديث عيسى بن هشام» و«الساق على الساق فيما هو الفارياق». وقد يحدث العكس، فتنتج أشكال أقرب إلى الـ Roman الوافدة، حين يكتب الروائيون والروائيات العرب ما يبدو أقرب إلى ما قرأوه في اللغات الأجنبية، لكن بما لا ينفي تأثير الموروث على المنتج النهائي.

ويعني ذلك أن طرفي العلاقة المتقابلة يظلان في حالة فاعلة بكل ما يمثلانه وما يلزم عنهما، وذلك إلى الدرجة التي لا تنفي وجود أحدهما في الحال التي يتغلب فيها نظيره، الأمر الذي يؤكد صفات التباين والتعدد التي كانت من لوازم الرواية العربية في ابتداء زمنها، وبحكم فعل تولدها. قد أشرت من قبل، تفصيلا، في دراسات سابقة، إلى تجاور «الخطط القديمة» و«الخطط الجديدة»، في الفضاء المعماري للمدينة المتحولة، وتجاور الشيخ المعمم والأفندي المطربش أو حتى المبرنط في طلائع الاستنارة التي تشكلت منها الفئات الصاعدة في الطبقة الوسطى، وذلك إلى جانب تنقل الحراك الجغرافي للمعرفة ما بين المدينة القديمة والمدينة الجديدة. وأتصور أن هذا التجاور بثنائياته المتصالحة أو المتصارعة كان الأصل في تنوع الأشكال الروائية التي ظلت هي الملمح الأساسي للسنوات التي انبسط عليها ابتداء زمن الرواية العربية، خصوصا في جمع أشكال هذه الرواية ومضامينها بين عناصر متقابلة، يسعى كل منهما إلى أن يكون له الهيمنة على الشكل الروائي الذي لا يخلو من توتر الجمع بين المتباينات.

وإذا كنا نضع «حديث عيسى بن هشام» - مثلا - في الناحية الأقرب إلى الموروث السردي الذي ينطوي على فن المقامة، في العلاقة بين ثنائية الجديد والقديم، فإن تأثير الوافد يظل باقيا، يتجلى في التخلي التدريجي، مع تصاعد الأحداث - عن السجع الثقيل والأوصاف الجامدة، كما يتجلى في العدسات التي تنظر من خلالها عينا الباشا القديم إلى خطط القاهرة الجديدة ومحدثات أمورها. ويقترن بذلك ما في السرد من الحوارات المتوثبة والمحتدمة بين وجهات النظر المتصادمة، والتباين اللغوي في الشخصيات المتنوعة والمشاهد الوصفية الموازية للمستويات اللغوية للسرد والحوار. وأما اختلاف القيمة المقترنة بالتأثير المغاير والدلالة الباقية فمرجعه إلى قدرة «حديث

عيسى بن هشام» على التقاط النغمة المائزة للحظة تولده التاريخية بكل ما فيها من تعارضات نوعية، جنبا إلى جنب قدرته على تجميع آليات وعلاقات التحول السياسية والاجتماعية والثقافية المولدة له، أو المولدة لدوافع النوع الروائي في تعدد أشكاله وتنوع موضوعاته.

وإذا كانت القيمة الجمالية هي الوجه الآخر للقيمة الاجتماعية، في «حديث عيسى بن هشام» الذي يتعامد فيه الزمان المتحول على المكان المتغير بما يثبت بؤرة السرد على كل منهما، وعلى العلاقات المتبادلة بينهما، كما سبق أن أوضحت تفصيلا في دراسة سابقة، فإن هذه القيمة تنعكس على مبنى «الحديث» سواء في دلالاتها على التحول، أو اقترانها بما تضمه لحظات التحول من تعارضات، وتقابلات تظل تشير إلى «مفرق الفصول» الذي يجسده النص الذي يلتقط أهم ما في لحظة التحول من مفارقات، وما يتولد عنها من انقطاع يفصل بين زمانين، محكوم على أقدمهما بالزوال، ومقدور لأحدثهما الصعود، لكن بعد الإنصات إلى صوت العقل الذي يصل أفضل ما في الزمن الماضي بأثرى إمكانات الحاضر في تحوله الحتمي إلى المستقبل.

ولا شك في أن هذا البعد من التعارضات والتوترات هو الذي لايزال يمنح «حديث عيسى بن هشام» جاذبيته الخاصة، شأنه في ذلك شأن «الساق على الساق» الذي هو سرد إبداعي ينبني على استغلال شكل المقامة بهدف تقويض المقامة، ويتلاعب باللغة القديمة لنقضها، اتساقا مع الهدف المضمر الذي يسعى إلى نقض كل قديم جامد في مجالات الاعتقاد، وعلاقات المجتمع، وتراتب أنواع المعارف وبأشكال الأدب، والنتيجة هي الحيوية التي لا تزال قائمة في النص، قرينة السخرية والمقدرة الفكاهية التي تنال من الأراقم بمكر التمثيل الذي يجاوز زمنه إلى زماننا.

وأحسب أن هذا هو سر إعجابنا إلى اليوم بكل من «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي، وقبله «الساق على الساق فيما هو الفارياق» لأحمد فارس الشدياق، فكلا العملين يغلب عليه ظاهريا الموروث، لكن من منظور لا يتردد في نقض الجامد من التراث. وكلا العملين يعالج عناصر من ثقافة وافدة، ولكن من منظور لا يستبقي منها إلا جانبها الإنساني الذي يرتبط بمعاني التطور الخلاق والمساواة العادلة التي لا تعرف التمييز، جنبا إلى جنب وعود العلم التي لا يخلو منها العملان اللذان لا يزال لهما جاذبيتهما عند المعاصرين، وذلك بالقياس إلى الأعمال التي كانت أقرب شكلا إلى المقامة التراثية التي

تغلبت نزعتها التقليدية، فأخمدت الحيوية في الأعمال التي كتبها أمثال البربير (١٧٤٧-١٨١١) ونيقولا الترك (١٧٦٣-١٨٢٨) والألوسي (١٨٠٢-١٨٥٤) وناصيف اليازجي (١٨٠٠-١٨٧١) وإبراهيم الأحدب (١٨٢٩-١٨٩١) وغيرهم من الذين كانت سردياتهم محاكاة للمقامات القديمة، وصياغة على منوالها، الأمر الذي جعلهم خارج سياق لحظة التولد الأساسية، وذلك من حيث انتسابهم الأدبي إلى زمن قديم انقضى، زمن ظل وعيهم الاجتماعي أسيرا له. ولذلك سرعان ما طوى النسيان ما كتبوه، ولم يترك علامة في ابتداء زمن الرواية العربية، فما كتبوه ظل جامدا في مداره المغلق المحصور في قطب الموروث وحده، عاجزا عن التقاط الأنغام المتنافرة والمتداخلة لتحولات الزمن الجديد في المدينة التي أصبحت حركة الناس فيها لا شرقية ولا غربية كما وصفها عيسى بن هشام.

ويمكن أن نصدر الحكم نفسه لو تأملنا المكونات البنائية لرواية فرانسيس فتح الله المراش «غابة الحق» (١٨٦٥) أو روايات جرجي زيدان التاريخية التي بدأت برواية «المملوك الشارد» سنة ١٨٩١، أو رواية فرح أنطوان «الدين والعلم والمال» التي صدرت سنة ١٩٠٣، فالشكل الجديد الذي يمكن أن نقرنه بصفات وافدة في هذه الروايات، لم يخل من عناصر الموروث - الرسمي والشعبي - التي ظلت فاعلة في السرد، منسربة في البناء الذي لا يتردد في احتواء الشعر، أو اللجوء إلى بنية الحكاية أو الحكايات الفرعية داخل الحكاية الإطار، أو التصوير النمطي للشخصيات التي تلازم صفة واحدة مطلقة، كما لو كانت تجسيما تمثيليا لفكرة بعينها أو مبدأ واحد دون غيره، وأخيرا، قصة الحب المتكررة، المقرونة بالاستطرادات التي تستجيب إلى ميول قراء ورثوا بعض عادات ومطالب أسلافهم من رواد المقاهي الذين تعودوا الاستماع إلى منشدي السير الشعبية ومؤديها، والتفاعل معهم في علاقات الإرسال والاستقبال التي ظلت بعض ملامحها باقية في علاقة إرسال واستقبال بعض الروايات الوليدة. ولولا ذلك ما كان الإقبال لافتا على ترجمة روايات المغامرات والبطولات الخارقة والرحلات العجيبة، فضلا عن تقلب مصائر المحبين الذين تعاندهم الأقدار أو يؤذيهم الحساد.

وما ينطبق على الروايات المؤلفة - في تنوعها - ينطبق على الروايات المترجمة في اختيارها وتعريبها، وذلك في مدى التنوع والتعدد نفسه، وهو المدى الذي وصل بين كتاب من طراز ألكسندر دوما Alexandre Dumas الأب

(١٨٠٢-١٨٧٠) صاحب «الفرسان الثلاثة» وبرناردان دي سان بيير Bernardin de Saind-Pierre (١٧٣٧-١٨١٤) صاحب «بول وفرجيني»، ودانيال ديفو Defoe (١٦٦٠-١٧٣١) صاحب «روبنسون كروزو» وأوجين سو Eugéne (١٨٠٤-١٨٥٧) صاحب «خفايا باريس» وشاتوبريان Chateaubrian (١٧٦٨-١٨٤٨) صاحب «آخر بني سراج» و«أتالا ورينيه» وجول فرن Jules Verne (١٢٨٢٨-١٩٠٥) صاحب «حول الأرض في ثمانين يوما» وفينلون Fénelon (١٦٥١-١٧١٥) صاحب «مغامرات تليماك» وفولتير Voltaire (١٦٩٤-١٧٧٨) صاحب «زاديج» وفيكتور هيجو Victor Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) صاحب «البؤساء». وأتصور أن التباين بين نزعات هؤلاء الكتاب الأدبية لا يقل دلالة عن اختلاف أزمانهم. والأشكال التي اتخذتها رواياتهم متنوعة تنوع النزعات المتباينة التي قادت إلى اختيارهم، والاستجابات المتنافرة التي نتجت عن التعرف عليهم. وذلك وضع من التباين والتنوع يستجيب إلى الوضع الدافعي الذي انطلقت منه عملية الاختيار. أعني ذلك الوضع الذي تجاورت فيه تيارات ثقافية واجتماعية: قديمة ومحدثة، رسمية وشعبية، نخبوية وجماهيرية، انعكست على عملية اختيار المترجم، كما انعكست على عملية تأليف الروايات بأشكالها التي لم تخل من التباين والتنوع نفسه.

وإن دل هذا الوضع على شيء، فإنما يدل على الأساس الذي جعل عملية الاختيار محكومة بثقافة الاستقبال، فتميل إلى ما هو أقرب إلى توقعات القراء، وما يشبع رغباتهم في موضوعات بعينها، الأمر الذي أدى إلى تحول عملية الترجمة إلى عملية تعريب، هي أقرب إلى إعادة إنتاج خاضعة للشروط الخاصة بثقافة الاستقبال التي تبحث عن الأقرب إليها موضوعا وصياغة. ولذلك تتحول «مغامرات تليماك» التي كتبها فينلون إلى «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» التي نشرها الطهطاوي في بيروت سنة ١٨٦٧، كما تحولت «بول وفرجيني» إلى «الأمانة والمنى والمنة في حديث قبول وورد جنة» التي نشرها محمد عثمان جلال سنة ١٨٧٠، كما تحولت رواية «روبنسون كروزو» التي كتبها دانيال ديفو سنة ١٧١٩ إلى «التحفة البستانية في الأسفار الكروية «التي نشرها بطرس البستاني في بيروت سنة ١٨٦١.

ولم يكن ما يحدث في ترجمات المسرح الأوروبي بعيدا عن ذلك الأفق، خصوصا في المساق الذي ترجم فيه محمد عثمان جلال بعض مسرحيات الكلاسيكيات الفرنسية بعنوان «الرواية المفيدة في عالم التراجيدة» (١٨٧٨)

و«الأربع روايات من نخب التياترات» أو يحيل نجيب حداد «روميو وجولييت» إلى «شهداء الغرام» التي جرى تمثيلها سنة ١٨٩٠. والواقع أن آليات إعادة إنتاج النصوص المترجمة، خلال عمليات تعريبها، تظل واحدة في أحوال المسرح والرواية، وذلك بما يؤكد وحدة الدافع الأساسي القائم وراء التشكيل النوعي المتماثل في كل من الفنين، سواءمن حيث الفاعلية المتبادلة لعنصري الثنائيات المتقابلة تقابل الموروث والوافد، أو من حيث إعادة الإنتاج التي جعلت من «ترتوف» موليير «الشيخ متلوف».

وللرواية الغرامية دلالتها الخاصة في هذا السياق، خصوصا من حيث قدرتها الفائقة على الجمع بين الموروث والوافد، خصوصا في الأفق الإنساني الذي يحيل «جهاد المحبين» إلى ميراث شعبي عام، يتغنى بالحب، ويصف آلامه وأفراحه في تصوير يصل المغامرة بالمخاطرة، والسحر بالحقد، والكائنات الخرافية بالكائنات الواقعية، وذلك بما يبقي على الجذر الإنساني المشترك الذي يتجلى في كل الثقافات والحضارات. ومن المؤكد أن بعضا من روايات الحب التي وسمها عبدالمحسن بدر بسمة «التسلية والترفيه» كانت تهدف إلى تحقيق ما هو أبعد من هذا التوصيف المزدرى، خصوصا في كتابة المرأة التي كانت أكثر تأثرا بالظروف الصعبة المفروضة عليها من المجتمع الذكوري في تسلطه القومي، ولذلك انطوت رواية زينب فواز «حسن العواقب» على ما ينقض قيم المجتمع البطريركي الذكوري الذي يجعل السلطة قرينة الذكر الأكبر سنا في كل الأحوال، والذي يجور على المرأة فلا يقبل لها رأيا في زوج المستقبل، ويفرض عليها ما تكره، بل ما ينفي إنسانيتها، وذلك في نسق من القيم الجامدة التي كانت روايات المرأة تشير إليها على نحو ضمني أو مباشر، مؤكدة بمجازاتها السردية أن التعليم هو بداية تحرير المرأة، وأول القضاء على كل أشكال التمييز ضدها، ومن ثم تقويض نسق القيم المعادي لها.

ولا شك في أن الترجمات الكثيرة لروايات الحب التي اشتكى منها حراس المجتمع التقليدي قد أدت دورا - بعد إعادة انتاجها - في هذه الاتجاه، وتولت تحطيم «التابو» الذي سجن موضوع الحب في نواه وتحريمات غير إنسانية، مقترنة بالنظرة الدونية إلى المرأة التي ظلت سجينه صفة العورة لوقت طويل. وأتصور أن الذين تولوا تعريب الروايات الغرامية عن اللغات الأوروبية السائدة، ومضوا في التعريب على نحو متزايد، خصوصا من خلال الجرائد والمجلات التي شجعتهم على ذلك، إنما كانوا يستجيبون إلى إقبال القراء على هذا النوع

من الكتابة، ربما على سبيل التنفيس عن الكبت الجنسي والقمع الاجتماعي في آن. لكن لا شك في أنهم أسهموا على نحو غير مباشر -على الأقل - في تطبيع موضوع الحب، وتحويله في الأذهان من موضوع مسكوت عنه إلى موضوع قابل للنقاش. ولولا ذلك ما كانت الحبكة الغرامية عنصرا تكوينيا أساسيا في كل روايات جرجي زيدان التاريخية، وما كان يمكن لعناوين من نوع «جهاد المحبين» أو «فتاة غسان» أو «عروس فرغانة» أو «العباسية» أن تجذب اهتمام القراء، مؤكدة لهم على نحو ضمني خطأ الثقافة التقليدية التي ازدرت عاطفة الحب، وألحقتها بالمنهي عنه من الخطاب المقموع. ولم تقم الروايات الحبية أو الغرامية - في إلحاحها على موضوعها - بتحطيم قيود التزمت المحيطة بموضوعها فحسب، وإنما جعلت من المعالجة الروائية لموضوعها مدخلا لإزالة أشكال التمييز ضد المرأة بوجه عام، وأنواع الظلم الاجتماعي الواقع عليها، والأوضاع التي ظلت تعيش سجينة لها، الأمر الذي أفضى إلى الحديث في موضوعات من مثل «الزوجة المضطهدة» أو «الفتاة الريفية» أو «فتاة الشرق» إلى ما كتبه نقولا حداد عن «حواء جديدة» (١٩٠٧) و«زغلولات مصر» و«حركة السيدات في الانتخابات» (١٩٢٧) أو ما كتبه أمين الريحاني «خارج الحريم» (١٩٢٢).

وإذا أضفنا إلى ذلك ما قامت به الرواية الغرامية المترجمة من توسيع دائرة الوعي الإنساني بهذه العاطفة التي لا يتمايز فيها شرق عن غرب، والتي تؤكد الانتساب إلى الإنسانية حتى في أقصى درجات المحلية، فإن أهمية الدور الذي قامت به هذه الكتابات تبدو مفهومة من مدى الاستفزاز الذي أثارته، والذي تجلى في عمليات الهجوم عليها، وعمليات الدفاع عنها، الأمر الذي لم يجعل لها حضورا قرائيا واسعا فحسب، بل جعل لها تأثيرا إيجابيا في خلخلة عوائق تحرير الوعي.

- ٤ -

ولا يفارق ابتداء زمن الرواية السياق التوليدي لتأصل الوعي المديني المحدث الذي سعت نزعته العقلانية الصاعدة إلى تأكيد أهمية المساواة بين أصحاب العقول في اختلافها، وأهمية التعدد بين أشكال الإبداع في تباينها، كما سعت إلى تأكيد عدم التمييز بين البشر أو إبداعهم على أساس من جنس أو عرق أو عقيدة أو ثروة أو تحيز لنوع أدبي بعينه. ويندرج في هذا السياق،

ويترتب عليه، ما يبدو على أنه استهلال لنقض التراتب التقليدي لأنواع الآداب والفنون والمعارف، في موازاة ما يبدو على أنه نقض للتراتب الموروث لأوضاع المجتمع وعلاقات إنتاج معرفته وإبداعه، ومن ثم بداية للسعي إلى تحرير الثقافة من سطوة الاتباع الجامد، وتخليص الفكر من قبضة التقاليد، وتحريك الإبداع بعيدا عن هيمنة النوع الأوحد أو الاتجاه الوحيد أو التقنيات الثابتة. ويصحب ذلك محاولة إشاعة مبدأ التسامح الذي هو لازمة منطقية من لوازم النزعة المدنية، بوصفها نزعة لا تفارق التنوع والاختلاف بحكم تولدها عن تحديث مدينة لا يكتمل معنى حداثتها الاستهلالي إلا بتأكيد اختلاف ساكنيها واختلاف النوع الأدبي المائز لعلاقات تحديثها.

لم يكن غير الرواية فنا يستطيع بمرونة شكله وتنوعه تجسيد تحولات العلاقة بين الطوائف والأجناس والأعراق البشرية، فضلا عن تحولات الأنواع والوظائف الأدبية والفنية، في فضاء المدينة المتحولة بدورها، وجعل هذا التحول موضوعا من الموضوعات الأثيرة التي لا يخلو منها تصوير الأحداث السياسية أو النقدات الاجتماعية، خصوصا في مدينة عربية بدأت تكتسب ملامح كوزموبوليتانية انعكست على علاقات أفرادها من الرجال والنساء. وكما التقطت الرواية العربية - في ابتداء زمنها - أشكالا جديدة من العلاقة بين الشرقي والغربي، العربي والأجنبي، المسلم والمسيحي، أبناء الطائفة الواحدة وصلتهم ببقية الطوائف، عكست الرواية هذه الأشكال على بنيتها التي تشكلت بما يحقق هذا الهدف أو ذاك من إنشائها، فكان اختلاف مبناها استجابة للاختلاف الدافعي الذي انطوت عليه أبنيتها. ولذلك يختلف مبنى «غابة الحق» الأليجوري الذي يعتمد على السرد الوصفي عن مبنى رواية «علم الدين» التي لم تكن سوى حواريات متصلة بين شيخ أزهري وعالم إنجليزي، وذلك في سياق الرحلة التي كانت انتقالا بالوعي عبر الزمان والمكان والثقافات. ويختلف مبنى سرديات «الساق على الساق» الذي يعتمد على المحاكاة الساحرة لفن المقامة عن المبنى التمثيلي لرواية «الدين والعلم والمال» التي تتوسل بالأليجوريا لتنطق المسكوت عنه من المقموع دينيا واجتماعيا. وقل الأمر نفسه عن الفارق بين روايات المرأة (أليس البستاني وزينب فواز ولبيبة هاشم) التي تقارب أهدافها الاجتماعية المقترنة برفع الظلم الواقع على المرأة، سواء في علاقته بمسبباته أو علاقته بنتائجه. وقس على ذلك روايات جرجي زيدان التي تكشف - عبر موازاة التخييل والتحقيق - عن جذور التمدن

الإسلامي الذي يؤكد قيم التسامح الديني والاجتماعي، مجسدة قيمة العمق التاريخي التي لا بد من تأكيدها في لحظات التحول المتوترة التي تدفع بسؤال الهوية إلى صدارة الوعي.

وكان اختلاف المبنى - في هذا الإطار - وجها آخر من أوجه تعددية الاختلاف البنائي الذي استجابت به الرواية الإحيائية إلى تباين عناصر واقعها النوعي، تحقيقا لمسعاها الإبداعي الذي اقتحم إشكالية العلاقة بين الفرد ومطلقات الوجود من ناحية، وإشكالية العلاقة بين الحاكم والأفراد المحكومين من ناحية ثانية، والتعارض الحتمي بين القوة الاستعمارية ودعاة الاستقلال من ناحية ثالثة، وتناقضات المرأة والرجل من ناحية رابعة، وعداوات الدين والعلم من ناحية خامسة، والمال والعلم من ناحية سادسة، والدولة الدينية والدولة المدنية من ناحية أخيرة. وكان ذلك كله من منظور الحرية التي أصبحت شعارا لطلائع الاستنارة، سواء بمعانيها الفردية أو معانيها الجمعية التي وصلت حرية الفكر بحرية الأمة، ووصلت الاثنين معا برغبة الخلاص من قيود الاتباع وأسر التبعية.

ولذلك لم تجد الرواية الإحيائية حرجا في أن تضع قضية الأديان موضع المساءلة، من حيث علاقتها بالقيم الروحية التي تعمر بها المدينة ويتحقق العدل في المجتمع، ومن حيث علاقتها بالعلم الذي أخذت علامات تحديثه تخايل الأذهان وتفرض نفسها على تأمل العقول، شأنها في ذلك شأن سطوة المال التي أصبحت دالة على عصر مختلف من علاقات الأمم والأفراد، وتلك هي المهمة التي قامت بها روايات كتاب من أمثال فرنسيس فتح الله المراش وفح أنطون اللذين تميزا بجسارة نزعتهما المدنية الجذرية التي لم تنفصل عن متغيرات العلاقات الاجتماعية في المدينة العربية التي كشفت من أسرار «الحريم» ما ظل محاطا بالكتمان.

كانت الرواية العربية الفن الأدبي الأكثر جذرية في الاستجابة إلى تنوع متغيرات التحديث المادي وتباينها في المدينة العربية التي جمعت - في تحولاتها- بين نقائض كثيرة. أعني نقائض تجلت في ردود الفعل المترتبة على متغيرات التحديث، سواء في تلازمها أو تجاورها أو تباينها أو تعارضها أو تصادمها، أو غير ذلك من أوضاع التنافر التي ما كان يمكن أن يقتنص تعدد أصواتها أو حدة تقابلاتها سوى فن الرواية، وذلك بسبب ما تسمح به خصائصه الحوارية المرنة من إمكانات لا محدودة لا تحصرها في شكل جامد، أو قالب ثابت. والخصائص الحوارية هي الصفة النوعية التي تفتح الرواية، في علاقات شكلها

المطواع المراوغ، على إمكانات الإفادة من الملاحم البطولية والسير والحكايات الشعبية المتوارثة، أو المقامات والمجالس والمسايرات والنوادر الموروثة، فضلا عن ألوان القص التعليمي أو التمثيلات السردية التي لا تخلو من معنى التورية أو التقية، أضف إلى ذلك ما تسمح به المرونة الحوارية من إمكانات التفاعل بين الموروث والوافد، ومن ثم إعادة إنتاج الموروث في علاقته بالوافد، وإعادة إنتاج الوافد في علاقته بموروث فرضه واقع بعينه. ولذلك يصعب أن نتحدث في الرواية الإحيائية عن شكل تراثي خالص، يتكون من عناصر موروثة خالية من التأثر بهذا الشكل أو ذاك من أشكال الإبداع الروائي الوافد. وفي الوقت نفسه، لا يمكن الحديث عن «شكل مستورد» أو «شكل مستعار» نقلته الرواية الإحيائية العربية عن غيرها من روايات العالم الذي عرفته، إذ لا بد أن نضع في اعتبارنا أن الشكل المستورد أو المستعار أعيد إنتاجه، فعليا، بما جعله ينتسب إلى تراث عقلاني من الإبداع، أعاد تشكيله وعي النهضة العربية في تطلعه إلى التقدم ومقاومته عوائق التخلف.

ولذلك كانت الترجمة فنا من التأليف الجديد، كما قلت في الفقرة السابقة، والتعريب نوع من أنواع الأقنعة التي اختفى بها أشباه رفاعة الطهطاوي المصري وراء أشباه فينيلون الفرنسي، صاحب «مغامرات تليماك»، أو اختفى بها أمثال بطرس البستاني وراء أشباه دانيل ديفو صاحب «روبنسون كروزو» الشهيرة، ليؤدوا رسالة شبيهة في اندراج المغزى والمبنى بالرسالة التي سبق أن أداها أمثال ابن المقفع من وراء القناع الهندي للحكايات الخمس أو «البنجا تنترا». وكان التأليف الروائي الجديد، من المنظور نفسه، نوعا من الحوارية التي وصلت الخبرة الأدبية الموروثة بالخبرة المكتسبة، في ظل نزوع عقلاني أساسي وتأسيسي، يناقض معنى الاتباع أو النقل. وتلك هي النقطة التي تستحق المزيد من الدرس التفصيلي والتحليلي، والهدف - طبعا - هو الكشف عن علاقات التفاعل والتبادل والتوتر والصراع التي حدثت ما بين الأشكال الموروثة والوافدة، داخل سياق فاعل، يؤكد علاقة النوع الروائي الوليد بالشروط النوعية لتشكلاته التي كانت أداء لوظائف بعينها، فرضت خصوصيتها وخصوصية دوافعها - في واقعها المتعين- على تنوع وتعدد التشكلات الروائية التي كانت استجابات إبداعية إلى شروطها التوليدية.

وقد كشفت الدراسة الرائدة للصديق المرحوم سعد الدين دغمان («الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي الحديث» جامعة بيروت

العربية سنة ١٩٧٣) عن آليات تشكل مسرحيات النشأة المؤلفة والمترجمة في علاقتها بالواقع التاريخي العربي الذي أدى إلى تكونها على هذا النحو دون غيره، كاشفة عن آليات إعادة إنتاج المسرحيات المترجمة بما أحالها إلى إنتاج مغاير بنائيا بأكثر من معنى، وآليات إنتاج المسرحيات المؤلفة في علاقتها بموروثها - الشعبي والرسمي - الذي أعادت إنتاجه استجابة إلى شروط الواقع التاريخي نفسه. وتواصل الجهد الكاشف عن هذا الجانب من منظور الرواية في الدراسة التي قام بها إبراهيم السعافين عن «تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ١٨٧٠-١٩٦٧». وقد تابع النهج الذي مضى عليه عبدالمحسن بدر في التمييز التراتبي بين «الرواية الفنية» وروايتي «التعليم» و«التسلية والترفيه»، ولاحظ- مثله - امتداد التيار المتأثر بالذوق الشعبي في روايات البدايات، مبرزا استمرار الموروث حتى في الأشكال الوافدة التي لم تصل إلى مرحلة النضج الفني، والتي اختزل قيمتها عندما نظر إليها نظرة دونية من علياء «الرواية الفنية». لكن دراسته أكدت - في هذا السياق - الحاجة إلى دراسة روايات الرحلة من منظور الكشف عن آليات التشكل النوعي الذي يقوم على تنوع العلاقة البنائية بين أطراف الموروث والوافد، وأهمية الكشف عن التنوع في مدى استجابة رواية الابتداء إلى شروطها التاريخية التي أسهمت في تحديد الأبنية التي تجسدت فيها.

وفي تقديري أن إغفال عمليات التشكل النوعي للرواية العربية في ابتداء زمنها، ومن منظور استجاباتها إلى شروطها، يؤدي إلى نتائج غير دقيقة، مضللة، تقترن بالهبوط على هذه الروايات بمعيار إبداعي خارجي، لا يراعي الخصوصية التاريخية. كما أن قياس هذه الروايات على نموذج جمالي بعينه، وإعطاء هذا النموذج صفة الإطلاق التاريخي، عملية غير تاريخية، تغترب بالتاريخ المتعين لروايات النشأة من ناحية، وتفصل بين الجمالي ووظيفته التي تربط القيمة الاستطيقية (الجمالية) بالمسعى الوظيفي الذي حاولت به الرواية تجسيد وعي المدينة الصاعد للمجتمع المدني والتجسد به في أبنية متغايرة، ينطوي كل منها على تغاير الخواص نفسه الذي انبنت عليه المدينة العربية التي تولد منها وفيها وبها فن الرواية العربية.

ومن هذا المنظور، تحديدا، كان ابتداء زمن الرواية - فيما قلت في بحث استكشافي سابق - مرآة إبداعية لخطط المدينة العربية التي جمعت بين القديم والجديد، الموروث والوافد، وخلطت بينهما بواسطة عمليات متعددة من

المجاورة والتداخل والإزاحة والإحلال والامتداد والتحوير في عمران المكان. وبالقدر نفسه، كانت روايات هذا الابتداء ساحة لصراع الاتجاهات المتباينة المناوئة لعقل الاستنارة ووعيها المدني، الأمر الذي جعل من نماذجها ساحات سردية، تستوعب الممكن والمحتمل، المنطوق والمسكوت عنه من مناقشات الأبطال الذين تتباين توجهاتهم، وتتصارع ثقافاتهم، وتتعارض درجات انتمائهم ما بين القديم والجديد أو الموروث والوافد. وقد كانت النتيجة اللماحة التي توصل إليها روجر آلان في كتابه عن «الرواية العربية» - الطبعة الأولى الإنجليزية سنة ١٩٨٢ وترجمتها العربية سنة ١٩٨٦، والطبعة الإنجليزية الثانية سنة ١٩٩٥ والترجمة العربية سنة ١٩٩٧ - دالة في هذا الاتجاه، خصوصا حين ذهب إلى أن تطور الرواية العربية نتاج عملية طويلة الأمد، جاء كثمرة للمواجهة والالتقاء بين كل من الغرب بعلومه وثقافته من جهة، وإعادة كشف التراث الكلاسيكي العظيم للغة العربية وآدابها وإحيائه من جهة ثانية.

وقد أسعدتني المحاولة المنهجية التي قام بها عبدالله إبراهيم في كتابه «السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة» (الصادر عن المركز الثقافي العربي، في بيروت سنة ٢٠٠٣. وهو كتاب في هذا الاتجاه الذي يقترن بنقض تفسير نشأة الرواية العربية على أساس من مبدأ الاستعارة من الغرب. وقد قام عبدالله إبراهيم بعمله الكاشف ببراعة منهجية وتوثيق تاريخي دقيق ومحكم، ساعده على إعادة تفسير نشأة الرواية العربية، من منظور ناقض لخطاب الاستعارة، ناظرا إلى الرواية بوصفها الثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي والمؤثرات الثقافية الجديدة. يقصد إلى الحركة التي اقترنت بالحراك الذي عصف بالأنواع الأدبية التقليدية، وأدى إلى ضعف الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع، وتداخل النصوص، وتفكك الأنظمة السردية الموروثة.

وكانت الرواية - في هذا الحراك - نتيجة حركة التمازج التي تولى عبدالله إبراهيم تحليلها تحليلا تفصيليا، مؤكدا ارتباط التنوع في شكل الرواية بوضعها المفصلي على الحدود الرمزية ما بين عالمين: عالم في طريقه إلى الأفول والتحلل، وعالم في طريقه إلى الظهور والتكون، وموضحا - في الوقت نفسه - قدرة الرواية الوليدة على التعبير عن العالم الجديد بمكوناته وعلاقاته وقيمه، على النحو الذي جعلها إحدى نتائجه وتعبيرا عنه في آن. ويعني ذلك - من المنظور الذي ألح عليه شخصيا منذ التسعينيات - أن ما حصل من صراع بين

القديم والجديد في عمليات تحديث المدينة العربية، حيث تجاورت الأضداد أو تصارعت، أو تخلق من بين تضادها مركبا ثالثا، حدث في عمليات تشكيل الخطاب السردي، حيث تجاورت الأضداد القديمة والجديدة، المقامة التقليدية والسرد المحدث، الأمثولة والتمثيل الكنائي، التسجيع والكلام المرسل. في صراع متوتر بدأ من «الساق على الساق» المنشورة سنة ١٨٥٥، وانتهى بانسحاب قالب المقامة التي لم تصمد عناصرها طويلا لضغط متغيرات السرد الروائي الذي حسم أمر تحديثه، نهائيا، مع الجيل الليبرالي الذي ضم عيسى عبيد وطاهر لاشين وهيكل وغيرهم من الذين كانت رواياتهم، مع مطلع القرن العشرين، ونتيجة الشروط التي وصلت إلى ذروتها في ثورة ١٩١٩، علامة على عهد جديد من الكتابة التي تجاوز بنزوعها الفردي ورؤيتها الذاتية كتابة النهضة برؤيتها العقلانية إلى العالم. وكان ذلك بعد أن تقلص حضور «الأمثولة» التي اقتضتها العقلانية وذاب «التمثيل الكنائي» للنزعة الأخلاقية في مواقف النقد الاجتماعي، وبرز صوت الكائن المتوحد المغترب عن عالمه وفيه، ولكن بما لم يقض على تأثيرات الموروث، بل استبقى عناصره ضمن العمليات الجديدة من إنتاج وإعادة إنتاج الشكل الروائي بما يحقق وظائف مغايرة.

والحق أن الجهد المنهجي الذي نهض عليه عبدالله إبراهيم في كتابه، منطلقا من منظور خطاب ما بعد الاستعمار، كان أصيلا ومقنعا إلى حد كبير، كما كان - ولا يزال - إضافة لها وزنها في نقضه التفسير الذي أشاعه الخطاب النقدي المتأثر - ضمنا أو صراحة - بالخطاب الاستعماري، فيما يتصل بتفسير نشأة الرواية العربية، وهو التفسير الذي رأينا نموذجه الأوضح في الكتابات التي ظلت تقرن «فجر الرواية» باستعارة شكل خارجي، من منظور لا يخلو من معنى الاتباع والتبعية.

- ٥ -

وأتصور أن وهم استعارة الشكل الروائي العربي من الغرب - في ابتداء زمن الرواية - لا يقل ضررا عن عملية تهميش فن الرواية بالقياس إلى الشعر الذي ظل، تقليديا، فن العربية الأول. وهي عملية ناتجة عن النظرة السائدة إلى الرواية بوصفها التابع اللاحق، الأقل قيمة، والمتأخر زمنا ورتبة.

ونرى مجلى ذلك في كتابات تاريخ الأدب الحديث التي تسلط أغلب الضوء على فن الشعر، الذي يجتذب إليه الأنظار بهيمنته على المشهد الأدبي الذي

ظل يحتل فيه موضع الصدارة، والذي تعودت الأذهان على أن تراه - أي الشعر - في هذا الموضع وحده، وذلك على نحو يكشف عن غلبة تصورات سابقة، مغلوطة على الإدراك التاريخي للعلاقة بين الأنواع.

ومن الحق، تاريخيا، أن الشعر كان فن الصفوة الذي تصدر غيره من الأنواع الأدبية لعلاقته بالطبقة الحاكمة من ناحية، والأحزاب المتصارعة على الحكم من ناحية مقابلة. ولكن من الحق كذلك أن فن الرواية كان فن فئات الطبقة الوسطى، سواء في تناقضها مع الطبقة الحاكمة من ناحية، وسعيها إلى تأكيد حضور الدولة العصرية في علاقتها العادلة بالجماهير من ناحية ثانية، وفي تأكيد طابعها المدني الذي ينقض النعرات الطائفية أو العرقية التي تقترن بالتطرف والتعصب، وتؤدي إلى الكوارث التي اقترنت بحروب طائفية مدمرة. ومن هذا المنظور، كان تجسيد الرواية للنزعة العقلانية التي انطوى عليها الوعي المديني الذي سعى إلى استبدال التسامح بالتعصب، والمساواة بالتميز العرقي أو الطائفي، والعدل بالظلم الاجتماعي، والاجتهاد بالتقليد، وفكر الابتداع بفكر الاتباع، وقبول الاختلاف بهيمنة الصوت الواحد لطبائع الاستبداد.

ولم يكن فن الرواية أقل قيمة من فن الشعر من هذا المنظور، ودوره في نشر أفكار ومبادئ الاستنارة التي اقترن بها لم يكن أدنى من الشعر، إن لم يكن أهم بحكم الجسارة التي جعلته - بواسطة تقنياته النوعية - قادرا على إنطاق المسكوت عنه والمقموع من الخطاب الاجتماعي السياسي الديني الثقافي. ولذلك لا يمكن أن نضع فن الرواية في مرتبة ثانوية، أو هامشية، بالقياس إلى الشعر الذي احتل المركز في عقول الذين تربوا على مركزية النوع الأدبي الواحد، أو مركزية القطب الأوحد الذي يدور حوله المجتمع سياسيا واجتماعيا وفكريا وإبداعيا، فيما أطلق عليه هشام شرابي اسم «المجتمع البطريركي».

وإذا كان نقض المركزية وأصلها البطريركي يتيح لنا أن نرى الرواية في وضع مساو للشعر من حيث القيمة الوظيفية، وهو الأمر الذي ينطبق على فن المسرح، فإن هذا النقض يجعلنا ندرك التزامن في الحركة، والتوازي في تحقيق الأهداف، والتضافر في دوافع الانتقال بالمجتمع من وهاد الضرورة إلى آفاق التقدم الذي صار قرين حركة السهم المنطلق بالنهضة العربية الحديثة. ويعني ذلك أن ابتداء زمن الرواية - في صعوده - لم يكن متأخرا، أو تابعا، لزمن الشعر في صعوده، وإنما كان كلاهما يتحرك في اللحظة التاريخية نفسها، بدوافع متقاربة، وفي اتجاهات متوازية، لكن بأساليب متباينة.

وما ينطبق على العلاقة بين الرواية والشعر، في معنى التجاوب الزمني والقيمي، ينطبق على العلاقة بين الرواية والمسرح، وبين الشعر والمسرح في الوقت نفسه. والمؤكد - والأمر كذلك - أن الرواية العربية - في ابتداء زمنها - ظلت نوعا أدبيا تضافر مع غيره من الأنواع الأدبية الموروثة والوافدة لتأكيد قيم النهضة: العقلانية والحرية والمساواة وغيرها من قيم التقدم في الدولة المدنية المقترنة بوعود التحديث المادي وغوايات الحداثة الفكرية. ولذلك لم تكن الرواية العربية - في ابتداء زمنها - لاحقة، أو متأخرة زمنا، أو رتبة، بالقياس إلى غيرها من الأنواع الأدبية، وعلى رأسها الشعر، بل كانت موازية له في صحوته وتطلعه إلى أفق جديد، منطلقة معه صوب توجهات النهضة وأهدافها، ماضية في مساراتها النوعية التي سعت جاهدة، وبتقنياتها الخاصة، إلى تحقيق قيم فكرية واجتماعية وجمالية لها مغزاها وأهميتها إلى اليوم.

ولنتذكر أن الرواية العربية تولدت - في ابتداء زمنها - احتجاجا على شروط الضرورة التي وجد أبناء وبنات الطبقة الوسطى أنها تحيط بهم، وأنها ستظل تحول بينهم وبين مطامح التقدم التي شغلوا بها، وعملوا على تحقيقها. ولذلك كان تنوع أشكال الابتداء وتباينها الوجه الإبداعي من تنوع أصوات الاحتجاج على شروط الضرورة، والمعادلات الإبداعية لأنواع المقاومة التي فرضتها أنواع التمييز الاجتماعي والجنسي وطرائق الاستبداد السياسي، فضلا عن الجمود الاعتقادي الذي اقترن بالتعصب والتطرف. ولذلك لم أبالغ حين قلت - في كتابي «زمن الرواية» سنة ١٩٩٩ - إن الرواية العربية ابتدأت بوصفها مرآة المجتمع المدني الصاعد، وسلاحه الإبداعي في مواجهة نقائضه التي اقترنت بتخلف التعصب والتطرف والتسلط والاستبداد، وأنها لم تعرف - منذ مخاضها العسير - المهادنة في تحرير نوعها من هيمنة النوع الأدبي الواحد، أو الاتجاه الأدبي الوحيد. ولم تتوقف عن تحرير نفسها أو تحرير مبدعيها وقرائها من سطوة كل سلطة، فكرية أو فنية، تمارس القمع باسم الدين أو السياسة أو الأخلاق أو التقاليد الأدبية. ولم تكف، قط، عن مناوشة المردة بحيل السرد، أو ترويض الجبابرة العماليق، كي تدخلهم إلى قمقم الحكايات، أو مواجهة القمع بما يحول بينه وبين القضاء على وعود المستقبل.

ولذلك ظلت الرواية العربية - منذ ابتداء زمنها - دعوة إلى التغيير وتمثيلا له، بحثا عن أسرار التقدم وتأكيدا لها. وفي الوقت نفسه، كشف عن عناصر التخلف القمعية ومواجهة لها في مستوياتها المتعددة وتجلياتها المتباينة. هكذا،

كان تمرد العقل على جمود النقل، واحتجاج المظلوم على وجود الظالم، وصوت الأقلية المضطهدة من الأغلبية المستبدة، وصيحة المرأة في وجه الرجل الذي ظل أسير وعيه الذكوري. وكانت الرواية - إلى جانب ذلك كله - دعوة إنسانية تسعى إلى تحطيم جدران التقوقع، كي تتفتح الأنا القومية على العالم حولها، مجسدة ما أكده رفاعة الطهطاوي وأحمد فارس الشدياق وعلي مبارك وفرانسيس المراش ومحمد المويلحي وفرح أنطون وغيرهم من ضرورة الانفتاح على العالم المتقدم والإفادة منه، وذلك في موازاة تعرية أشكال التخلف، والكشف عن أسبابها وعللها، وذلك في خطوات إبداعية سبقت بسنوات وسنوات ما كتبه أمثال محمد عمر تحت عنوان «حاضر المصريين أو سر تأخرهم» سنة ١٩٠٢.

ولم يكن من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن تحارب الرواية التمييز ضدها من حيث هي نوع أدبي، وأن تحارب - في الوقت نفسه - كل أشكال التمييز غير العادل ضد فئات المجتمع بوجه عام، وشرائح الطبقة الوسطى التي أنتجتها بوجه خاص، فخاضت فيما لم يخضه الشعر، وما لم يكن مؤهلا له بحكم طبيعته النوعية، فناقشت في جسارة قضايا ومشكلات حيوية لا تزال تؤرقنا إلى اليوم، ولم نحسم فيها خيارنا بعد. لم تهرب الرواية من مواجهة هذه المشكلات، بل كانت أكثر جسارة في معالجتها من فن المسرح الذي أنتجته الشرائح الاجتماعية نفسها. ويبدو أن الطبيعة السردية للرواية، خصوصا من حيث قابليتها للتحول إلى بناء تمثيلي رمزي بالمعنى السياسي أو الديني أو الاجتماعي، فضلا عن كونها كتابة فرد يحتج على عصره، ويتوجه إلى فرد مثله على مستوى القراءة، أقول - يبدو أن هذه الطبيعة هي التي جعلت الرواية أكثر جسارة في معالجاتها المباشرة وغير المباشرة التي تمتد من قضايا الميتافيزيقا إلى قضايا المجتمع، واصلة السياسي بالاجتماعي، مستغلة المتاح من حيل الكتابة السردية وأساليبها التشويقية، جامعة ما بين إيجابيات الموروث الرسمي والشعبي وإيجابيات الوافد الرصين والهزلي، وذلك كي تفتح الأبواب المغلقة، وتزحزح الجنادل الراسخة للتقاليد التي بدت بالية في أعين هذا الفن الواعد: الرواية.

ولا يقلل ما أقول من شأن الشعر أو المسرح بالقياس إلى فن الرواية، بل يؤكد تضافر الرواية مع غيرها من الأنواع في تحقيق أحلام التقدم، وذلك بحسب إمكانات كل نوع وطبيعته التي تتيح له ما لا يتاح لغيره. ولم يكن من

قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن يدعو البارودي (١٨٣٩-١٩٠٤) الشاعر إلى قيم عقلانية، لم تكن تختلف كثيرا عن قيم «مملكة التعقل» التي صاغها سرديا فرانسيس فتح الله المراش (١٨٣٥-١٨٧٤) في روايته «غابة الحق» (١٨٦٥) التي يعدها كثيرون - وأنا منهم - العلامة المضيئة الأولى على ابتداء زمن الرواية العربية. وكانت هذه القيم - عند شاعر النهضة - كما كانت - عند الروائي - مقرونة بهاجس التقدم الذي أخذ يشغل الجميع، وذلك في حركة متفاعلة العناصر متجاوبة الأبعاد، لم ينفصل عنها الكاتب المسرحي العربي الذي أخذ يستهل زمنه المسرحي في الوقت نفسه.

ولذلك لم يكن من الغريب - في هذا السياق - تبادل الأدوار في العلاقة بالأنواع الأدبية، وأن يسهم شعراء النهضة، أمثال البارودي وعائشة التيمورية (١٨٤٠ - ١٩٠٢) وأحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧١-١٩٣٢) في الكتابة السردية المرتبطة بالرواية، خصوصا بعد أن ظهرت وعود الشكل الروائي، وانطوى استهلال زمنه على غوايته الخاصة التي لم تتناقض وإسهام الروائيين من أمثال فرانسيس فتح الله المراش في الكتابة الشعرية. وينطبق الأمر نفسه على مصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٦-١٩٢٤) الذي آثر القالب القصصي في كتابته النثرية، ولم يتردد في تحويل بعض الأعمال المسرحية إلى روايات، كما حدث مع رواية «الشاعر» التي كانت في الأصل مسرحية فرنسية ترجمها له صديقه الدكتور محمد عبدالسلام الجندي كي يهذب عباراتها، ويقدمها إلى فرقة تمثيلية، فأعجب النص المنفلوطي وأعاد صياغته في قالب روائي كان له صداه. وقد حدث الأمر نفسه مع مسرحية فرانسوا كوبيه «في سبيل التاج» التي نقل المنفلوطي موضوعها في قالب روائي بعد أن أضاف إليها وحذف منها. وكان ما فعله المنفلوطي في هاتين المسرحيتين غير بعيد - في جوهره - عن معالجته التعريبية لرواية ألفونس كار (١٨٠٨-١٨٩٠) «تحت الزيزفون» التي كتبها سنة ١٨٣٢، وتولى المنفلوطي تعريبها تحت عنوان «ماجدولين» التي تركت أثرا في شباب عصره بنزعتها الرومانتيكية.

وقد كان الانتقال من نوع أدبي إلى غيره سمة من سمات عصر النهضة، ودلالته كاشفة في الأمثلة التي ذكرتها، خصوصا من حيث الإشارة إلى الجاذبية التي انطوى عليها فن القص بعامة، والرواية بخاصة. ولولا هذه الجاذبية ما كتبت عائشة التيمورية روايتها الوحيدة «نتائج الأحوال في الأقوال

والأفعال» التي طبعتها سنة ١٨٨٥ (١٣٠٥هـ) في القاهرة بعد عشرين عاما من طبع المراش روايته في حلب، وأن ينشر أحمد شوقي روايته «عذراء الهند» سنة ١٨٩٧، و«لادياس» و«دل وتيمان» أو «أول الفراعنة» سنة ١٨٩٩، و«شيطان بنتاءور» سنة ١٩٠١، وذلك في موازاة جرجي زيدان الذي بدأ إصدار ما كتبه من رواياته التاريخية سنة ١٨٩١، واستمر في الكتابة والإصدار إلى سنة ١٩١٤. وينطبق الأمر نفسه على حافظ إبراهيم الذي جذبته عوالم الرواية فترجم سنة ١٩٠٣ أجزاء من رواية «البؤساء» التي أصدرها فيكتور هوجو (١٨٠٢-١٨٨٥) سنة ١٨٦٢، ودفعه ذلك إلى تأليف روايته الوحيدة «ليالي سطيح» سنة ١٩٠٦.

وأتصور أن توازيات القيم العقلانية ما بين شعراء النهضة وروائييها هي المسؤولة عن تكرار نموذج «الحكيم» ما بين القصائد والروايات. أعني الحكيم الذي نلمح تجلياته المتنوعة في «غابة الحق» للمراش، و«الدين والعلم والمال» لفرح أنطون و«حديث عيسى بن هشام» التي بدأ المويلحي نشرها سنة ١٨٩٨، و«علم الدين» التي نشرها على مبارك سنة ١٨٨٢، قبيل الاحتلال البريطاني لمصر. والوضع نفسه - في بعض ملامحه الأساسية - هو ما نراه يجمع بين القديم والجديد في كتابات شوقي وحافظ السردية، خصوصا في تأكيد أهمية «العلم» الذي يدعو إليه «العقل» في سياق يقترن بنهضة الأدب بكل أنواعه. ولذلك يقول «بنتاءور» شوقي:

«يابني إن العلم والبيان خلقا ليكونا حرب الأوهام، ونورا يخرج إليه الأمم من الظلمات، وإن حاملهما مطالب بالعمل والدعوة إلى العمل حتى النفس الأخير من الحياة».

ويقول «سطيح» حافظ إبراهيم:

«اعلم يا ولدي أن عز الأمم موقوف على عز اللغات، وأن حياة اللغات مستمدة من حياة آدابها، فإن ظهر علم الأدب في شعب كان آية لظهوره، وعلامة على استعداده. فهو الذي يهيئه لقبول أسباب الرقي والعمران، ويعده لمساغ أنواع العلاج، ويروضه على احتمال المصاعب في سبيل المعالي، ألا ترى أنه يخاطب الشعور، ويحادث الوجدان، فإن خفق الأول خفقة حرك منه، وإذا أغفى الثاني إغفاءة شرد عنه، ألا نرى إذا تيقظ الشعور أحس صاحبه بالحاجة إلى معرفة ما يحيط به، فهو يدفعه إلى البحث واكتشاف أسرار الكون، ويدعوه إلى معرفة ماهية العوالم».

هذه الرغبة في البحث واكتشاف أسرار الكون، مقترنة بالدعوة إلى معرفة ماهية عوالم، هي أساس الرؤية العقلانية للعالم التي انطوى عليها نموذج الحكيم في تكراره ما بين الشعر والرواية والمسرح بالقدر نفسه (فيما يستحق دراسة منفصلة). وهي الأصل في ارتحال «فارياق» أحمد فارس الشدياق ما بين العوالم مع رائعته «الساق على الساق فيما هو الفارياق» التي طبعها في باريس سنة ١٨٥٥، وارتحال «علم الدين» وابنه «برهان الدين» الشخصيتين اللتين صاغهما علي مبارك في روايته «علم الدين» (١٨٨٢) وارتحال بطل فرح أنطون في «الدين والعلم والمال» سنة ١٩٠٣. أقصد إلى الارتحال ما بين الأماكن والأزمنة والثقافات، تجسيدا لنوع جديد من الحضور، في عالم النهضة الواعد بتحقيق كل أحلام التقدم التي انطوى عليها حضور الحكيم الجديد الذي وصل ما بين الرواية والشعر، في فعل النهضة المتحد.

- ٦ -

وإذا كنا نقول إن ابتداء زمن الرواية يرجع إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لاعتبارات موضوعية سبق ذكر أهمها، فإن هذا الابتداء يوازي بدايات فن المسرح، من حيث كونهما تعبيرا عن صعود المدينة العربية التي أخذت تعرف معنى الحوارية، وتتسع لنوع أو أنواع من المجادلة بين الفئات المختلفة في الأفق الواسع للنهضة. ويمكن أن نعثر على الجذور الشعبية لهذه الحوارية وتلك المجادلة في أشكال الأداء التي كانت تملأ المقاهي الكبيرة للعواصم العربية التي سبقت إلى التقدم، حيث كان رواة السير الشعبية يتحولون من الإنشاد إلى شكل من أشكال الأداء الدرامي الذي لم يكن يجذب جماهير المقهى فحسب، بل كان يدفعهم إلى الحوار والجدل حول مصائر الأبطال الأساسيين في السير والمغازي، وذلك في نوع من رغبة المشاركة في مسرحة القص. وقد تحدث المهتمون بالقرن التاسع عشر عن الأدوار الأساسية التي كانت تؤديها هذه المقاهي في عالم المدينة الكبيرة، بوصفها إحدى علامات المدينة، وعنصرا أساسيا من عناصرها التكوينية، سبق الأدوار التي قامت بها الصحافة، ثم وازاها هي والمجالس الأدبية التي خلقت تقاليد لاستقبال السرد الشفاهي والسرد الكتابي على السواء.

وإذا كانت تقاليد استقبال السرد الكتابي لأعمال من أمثال «كليلة ودمنة» و«ألف ليلة وليلة» و«المقامات» والحكايات المختلفة (التي لا تزال موجودة إلى

اليوم، من عينة «حمزة البهلوان» و«فيروز شاه».. إلخ) كانت النواة الأولى لتشكيل التقاليد التي اقترنت باستقبال الفن الروائي، خصوصا فيما نشر متسلسلا منه في الصحافة اليومية والأسبوعية، فإن تقاليد استقبال أداء السير الشعبية في المقاهي أسهم، بدوره، في توجيه تقاليد الاستقبال المسرحي، وذلك في نصوصه التي شابهت النصوص الروائية في انطوائها على عناصر موروثة، شعبية ورسمية، تفاعلت مع بقية مكونات البنية في كلا الفنين. ولم يكن الشعر - في ذلك الوقت - بعيدا عن روايات ومسرحيات النهضة، فقد تحول إلى عنصر تكويني منسرب فيها، دالا على حضور العناصر الموروثة من ناحية، وعلى المناقلة التي كانت تحدث بين الأنواع المتآزرة في تحقيق في مطامح الوعي المديني، وفي توسيع أفقه الحواري.

ولا يمكن تبسيط هذا الأفق أو اختزاله في صفة الإحياء التي شاع إطلاقها على الحركة الشعرية في ذلك العصر، والتي انتقلت من الشعر إلى غيره، فالواقع أن اختصار عصر النهضة في عملية العودة إلى التراث العربي وحده، واختزال كل أنواع الأدب في الشعر دون غيره، هو اكتفاء بنصف الحقيقة، ونزوع تعميمي لا يقل عن إطلاقه عن رد حركة النهضة ودوافعها إلى الاتصال بالغرب أو الصدام معه. والوضع الحقيقي للنهضة يؤكد ثلاثية المكونات الدافعية التي تبدأ من حركة الواقع المتغير في سعيه إلى النهضة، وأصله الموروث الشعبي والرسمي بالوافد الأجنبي بكل أنواعه.

ومن المنظور نفسه، فإن روح النهضة المتوثبة إلى غاية التقدم كان لها تجلياتها المتوازية والمتجاوبة في الأنواع الأدبية: الشعر والمسرح والرواية، وليس مصادفة أن نشاط يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) في المسرح كان موازيا لنشاط محمود سامي البارودي (١٨٤٠-١٩٠٤) ونشاط أبو خليل القباني (١٨٣٣-١٩٠٢) في الوقت نفسه. وكان ازدهار شعر أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) الذي أصدر «الشوقيات» سنة ١٨٩٨ وحافظ إبراهيم (١٨٧٢-١٩٣٢) لاحقا على الدور الذي قام به مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) في المسرح، خصوصا حين نضع في اعتبارنا أن تقديم تعريب مسرحية «البخيل» كان سنة ١٨٤٧، أي قبل حوالي خمسين عاما من إصدار أحمد شوقي ديوانه الأول، كما أن تعريب نجيب حداد (١٨٧٠-١٨٩٩) لمسرحية «روميو وجوليت» تحت عنوان «شهداء الغرام» التي عرضت سنة ١٨٩٠ كان سابقا على إصدار أحمد شوقي «الشوقيات» بثماني سنوات. والأمر نفسه

ينطبق على ترجمات محمد عثمان جلال (١٨٢٩-١٨٩٨) الذي ترجم ما ترجم من المسرح («الروايات المفيدة في علم التراجيدة» ١٨٧٨). ومن الرواية («الأماني والمنى والمنة في حديث قبول وورد جنة» ١٨٧٣) بعد سنوات قليلة من إصدار فرانسيس فتح الله المراش روايته «غابة الحق» سنة ١٨٦٥.

وفي الوقت نفسه، فإن نشر رفاعة الطهطاوي (١٨٠١-١٨٨٤) لترجمته «مواقع الأفلاك» سنة ١٨٦٧ ونشر بطرس البستاني (١٨١٩ - ١٨٨٣) تعريبه «التحفة البستانية في الأسفار الكروية» سنة ١٨٦١ كان عملا موازيا للجهود الأولى للبارودي في تجديد الشعر تماما، كما أن نشاط فرح أنطون (١٨٧٤-١٩٢٢) الروائي كان معاصرا للنشاط الشعري لكل من الرصافي (١٨٧٧-١٩٤٥) في العراق وأحمد محرم (١٨٧٧-١٩٤٥). وقل الأمر نفسه على إسماعيل صبري (١٨٥٥-١٩٢٣) الشاعر الذي كان معاصرا لأديب إسحاق (١٨٥٦-١٨٨٥) المسرحي، وذلك بالقدر الذي كان نشاط جرجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤) الروائي معاصرا للنشاط الشعري لجميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣-١٩٣٦). وقد فرغ علي مبارك (١٨٢٣-١٨٩٣) من كتابة رواية «علم الدين» سنة ١٨٧٩، بعد سنة واحدة من نشر محمد عثمان جلال لتعريب «الروايات المفيدة في علم التراجيدة» وأعطاها لصديقه عبدالله فكري كي ينقحها ويصلح أسلوبها قبل نشرها ١٨٨٢، أي قبل ثلاث سنوات من إصدار عائشة التيمورية «نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال» سنة ١٨٨٥، وسبع سنوات من إصدار جرجي زيدان «السابع عشر من رمضان» سنة ١٨٨٩، وتسع سنوات من إصدار أليس البستاني روايتها «صائبة» سنة ١٨٩١.

ولا أريد أن أمضي في الاستشهاد.. فالواقع أن مراجعة دقيقة لما كتبه محمد يوسف نجم في كتابيه الرائدين: «القصة في الأدب العربي الحديث: ١٨٧٠-١٩١٤» (١٩٥٢) و«المسرحية في الأدب العربي الحديث: ١٨٤٧-١٩١٤» (١٩٥٦) فضلا عن القوائم الملحقة بكتابي عبدالمحسن بدر «تطور الرواية.. في مصر» (١٩٦٣) وإبراهيم السعافين «تطور الرواية.. في بلاد الشام» (١٩٨٠) وبيليوجرافيا «الرواية العربية» (٢٠٠٠) تؤكد التوافق الدال واللافت بين تأسيس الزمن الجديد الواعد لكل من الرواية العربية والمسرح العربي، في موازاة التجديد الشعري الذي بدأ بالبارودي ولم يتوقف بعده. وتؤكد التوازيات الدالة - الناتجة عن هذه المراجعة - أن فن الرواية - مثل فن المسرح - تأسس زمنهما في موازاة تجديد الشعر، وفي اتجاه غير مناقض لاتجاه حركة السهم الصاعد لرغبة النهضة التي انبثقت في كل مجالات وأنشطة الوعي المديني الصاعد.

بالطبع، ظلت الرواية - كالمسرحية - هامشية بالقياس إلى الشعر من منظور الثقافة التقليدية السائدة. وكان طبيعيا أن ينالها - كالمسرح - من الهجوم الحاد والعنيف الكثير، سواء من المنظور الأخلاقي أو الاجتماعي أو الديني، الأمر الذي لم يحدث مع الشعر. ولكن الحدة المتصاعدة من الهجوم - وقد سبق أن كتبت عنها في دراسات سابقة - لها دلالة غير مباشرة في الإشارة إلى الحضور المتصاعد والتأثير المتزايد لهذا الفن الجديد الذي أخذ على عاتقه تحرير نوعه من هيمنة النوع الأدبي الواحد، وذلك في سعيه إلى تحرير الوعي المديني من نقائضه، وتحرير المدينة العربية من كل ما يحول بينها وبين أحلام التقدم.

ولم تكن نهضة الشعر - من هذا المنظور المغاير - مجرد بعث لعصوره الزاهرة، أو إحياء لشعرائه القدامى، وإنما كانت تطلعا إلى أفق جديد مغاير، أفق يبدأ من حيث انتهى القدماء، بعد محاولة استعادتهم بأكثر من معنى، وذلك لكي ينطلق شاعر النهضة إلى آفاق جديدة على سبيل تأكيد فضل اللاحق في علاقته بالسابق، وفي مدى المعرفة التي تظل - دائما - في حالة كشف، بالمعنى الذي أشار إليه البارودي بقوله:

فثم علوم لم تفتق كمامها
وثم رموز وحيها غامض السر

وهو معنى لا يخلو من تأكيد حضور اللاحق على مستوى الإضافة خصوصا، بما يجاوز دلالة «الإحياء» أو «البعث» التي لا تستوعب صفات النهضة، وتختزلها في مدلول ضيق ينفي عنها خصائص المغايرة والمباينة في العلاقة بالأصل من ناحية، والتوجه وجهات مخالفة لهذا الأصل من ناحية مقابلة. ولولا ذلك ما قال البارودي:

كم غادر الشعراء من متردم
ولرب تال بذ شأو مقدم
في كل عصر عبقري لا يني
يفري الفرى بكل قول محكم

وعلينا ألا ننسى - من هذا المنظور - أن صفتي «الإحياء» و«البعث» تعنيان - فيما تعنيان - نوعا من العود على بدء بالمعنى الذي ينفي أصالة الجدة الحقة. أو الإضافة المغايرة. أعني الجدة والإضافة اللتين دفعتا البارودي (١٨٣٩-١٩٠٤) إلى الانفتاح على الثقافات الشرقية، وأحمد شوقي

(١٨٦٨-١٩٣٢) إلى الثقافة الغربية، وبخاصة الفرنسية، فتأثر بالشعراء الفرنسيين الذين اجتذبته تجاربهم من أمثال لافونتين (١٦٢١-١٦٩٥) ولامارتين (١٧٩٠-١٨٦٩) وفيكتور هوجو (١٨٠٢-١٨٨٥)، فحاول أن يكتب اليجوريات على طريقة الأول، ويصف على طريقة الثاني، ويقتحم عوالم التاريخ كما فعل الثاني في ديوانه «حديث القرون»، الذي ترك أصداءه على مطولة شوقي «كبار الحوادث في وادي النيل» التي ألقاها في مؤتمر المستشرقين الذي انعقد في مدينة جنيف سنة ١٨٩٤، وكان مندوبا لمصر في هذا المؤتمر. ولولا هذا التأثر لما اقترب أحمد شوقي من المسرحية التاريخية التي كتبها للمرة الأولى في باريس، سنة ١٨٩٢، مستخدما شخصية علي بك الكبير موضوعا للمسرحية التي أعاد كتابتها في سنواته الأخيرة. وعندما نضيف إلى شوقي حافظ إبراهيم (١٨٧١-١٩٣٢) الذي ترجم أجزاء من روايات فيكتور هوجو الشهيرة «البؤساء» سنة ١٩٠٣. وحاول أن يدخل عالم القص، كما دخل شوقي عالم التمثيل، أقول عندما نضيف إلى شوقي محاولات حافظ إبراهيم للتجديد، بوصفه مثالا على غيره، نجد عسيرا على التقبل وصف ما فعله هؤلاء الشعراء وأمثالهم بأنه «إحياء» أو «بعث» فحسب، حتى لو فهمنا الإحياء أو البعث بالمعنى الذي يضيف فيه اللاحق على السابق، إذ تظل هذه الإضافة في إطار السابق المحدد سلفا، وفي حدود النوع الأدبي الذي يتحقق فيه وبه البعث أو الإحياء. والأمر مع جديد أمثال شوقي وحافظ والرصافي أكبر من أن يكون مجرد عود على بدء أو منافسة لفحول القدماء، فكل ذلك موجود حقا، لكن يوجد إلى جواره أفق مغاير، وأنواع أدبية مغوية بوعودها التي جعلت من الشاعر قاصا وكاتبا مسرحيا، وداعية تغريب في بعض الحالات، خصوصا في تلك الحالة التي أشار إليها حافظ إبراهيم بقوله:

آن يا شعر أن نفك قيودا
قيدتنا بها دعاة المحال
فارفعوا هذه الكمائم عنا
ودعونا نشم ريح الشمال

* * *

تعقيب على بحث
د. جابر عصفور

المعقب: د. يمنى العيد (*)

ابتداء زمن الرواية:
ملاحظات منهجية

(*) حكمت علي المجذوب الصباغ، الملقبة بيمنى العيد.
- نالت شهادة الدكتوراه (أدب وحضارة) من جامعة السوربون - باريس، عام ١٩٧٧.
- عملت في مجال التعليم الثانوي والجامعي.
- كاتبة وناقدة لبنانية.
- نالت جائزة مؤسسة العويس الثقافية لعام ١٩٩٢ / ١٩٩٣ في حقل «الأبحاث الأدبية والنقدية».
- عضو في الهيئة الاستشارية في «كتاب في جريدة»، الذي تصدره منظمة اليونسكو منذ عام ١٩٩٦.
- عضو فاعل وعضو استشاري في أكثر من مؤسسة ومجلة ثقافية وأدبية.
- عدد مؤلفاتها ١٢ كتابا، وترجم لها ٤ كتب.

يتميّز بحث الدكتور جابر عصفور «ابتداء زمن الرواية» بمسعاه التنظيري ومرتكزه الفكري ويهدفه في إعادة الاعتبار إلى قيم النهضة العربيَّة ودورها الفاعل في نشأة الرواية العربية. أضف أن هذا المسعى لا يتحقق على المستوى النظري المجرد. فهو، وإن كان يستند إلى خلفيَّة نظريَّة، فإنه يتحقق على مستوى المقروء، الثري والمتنوِّع. والذي تشكِّل قراءته مادةً لموضوع البحث، أي لـ «ابتداء زمن الرواية».

والموضوع بصيغته هذه، وبمسعاه التنظيري، يشكِّل ردّاً على مقولة ينكر أصحابها على الزمن العربي، بصفته زمناً لواقع معيش وتاريخاً لتراث غني، فاعليَّته في نشأة الرواية العربية، معتبرين هذه الرواية العربيَّة مجرد محاكاة للرواية الغربيَّة.

ومقولة المحاكاة هذه يطلقها، كما يخبرنا الباحث، الروائي المصري يحيى حقي في كتابه «فجر القصة المصرية» الصادر سنة ١٩٦٠، ومنذ ذلك التاريخ جرى التسليم بها من قبل معظم النقّاد والباحثين، معبِّرين بذلك عن تبعيَّة في التفكير، وقصور في فهم مفاعيل النهضة وحركة العلاقات بين معطيات الواقع المعيش ومتغيِّراته، وبين الموروث وما يرفده من جديد.

واللافت أنَّ ردَّ د.جابر على مقولة المحاكاة، محاكاة الرواية العربية للرواية الغربيّة، يجد أهميَّته لا في تقديم مقولة مقابل مقولة أخرى، أو في ثنائيّة تعارضيّة. بل في نهجه التحليلي، العلائقي، أي الذي يبحث عن المعنى في العلاقة، ويرى إلى العلاقة في الحركة القائمة بين المستويات المجتمعيَّة، وينظر في هذه المستويات بصفتها التكوُّنيَّة، أي بصفتها الزمنيَّة التاريخيَّة.

يبتعد د.جابر في بحثه عن الرؤية الطرفيَّة الواحديَّة التحديدية مدركاً مؤدَّاها في تغليب طرف على طرف، وإغفالها للعامل الذاتي الحواري الذي يبقى له، على محدوديته المرهونة بظرفيَّته، فاعليَّته النامية باتجاه ما يرسِّخها ويمنحها تميُّزها.

على أساس من هذا النهج التحليلي العلائقي، المعتمِد على المقروء، النصّي الثقافي، والمادي العمراني، يقدِّم د.جابر بحثاً يؤسِّس لابتداء زمن الرواية وينفي مقولة المحاكاة. هكذا يتناول كيفيَّة انتقال المدينة، القاهرة تحديداً، إلى حداثتها العمرانيَّة وتشكُّل طبقاتها وفئاتها على قاعدة الانقسام والتعدُّد، والمجاورة بين القديم والحديث، بين الموروث والوافد.

يميل معنى المجاورة إلى أن يكون مفهوماً للبحث في زمن النهضة وفي نشأة الرواية العربيّة. فهي، أي المجاورة، أساسٌ في تشكُّل الطابع الحداثي للمدينة،

وفي شكل الحراك الاقتصادي والاجتماعي والثقافي.

والمجاورة هذه هي مجاورة بين الأضداد أو الأقطاب المتصالحة أو المتعادية، وهي بين أحياء المدينة، و «مراكز الثقافة الوافدة والموروثة». إنها نوع من الازدواج، كما يقول الباحث، «تتفرد به المدينة العربيَّة» المنتقلة إلى حداثتها.

تتميَّز إذن المدينة العربيَّة في تحوُّلها الحداثي، على أساس من هذا الازدواج، ما يجعل حداثتها مختلفة عن حداثة الغرب، لا تحاكيها وإن كانت تتشكَّل بعلاقة، تجاوريَّة، معها.

تفضي المجاورة إلى نوع من الانقسام. فالمدينة لا تنتقل إلى الحداثة، لا تحلُّ مدينة حديثة مكان مدينة قديمة، بل تنقسم المدينة على نفسها.. كلُّ شيء في المدينة المتحوِّلة ينقسم على نفسه: المكان، والناس، ومراكز الثقافة.

تنقسم الطبقة الوسطى المتشكِّلة حداثياً إلى فئات متغايرة في الأصول. وفي الموقع الاجتماعي والوظيفي النهضوي، وفي التزوُّد المعرفي والثقافي، وبالتالي في الوعي والرؤى والرغبات.

تنقسم هذه الطبقة الوسطى «مابين معمَّم ومطربش»، حسب تعبير الباحث، شيخ معمَّم وأفندي مطربش. وتنقسم الأفنديَّة المطربشة، الطالعة: إلى أفندية تقليديَّة قريبة، بتعلُّمها من أبناء الأرستقراطية التركيَّة القديمة، ومنحازة إلى فن الشعر «الذي خصصت مقاعده الأولى للطليعة الإصلاحيَّة من أبناء مصر». وإلى أفندية لها أصول محليّة امتلكت، بتعلّمها المدني، وعياً أكثر حداثة.

يرتبط فن الرواية العربيّة في نشأته، وحسب الباحث، بهؤلاء الأفنديّة، أي بوعيهم الحداثي، وقد وجدوا في فن الرواية «صوتهم المائز إبداعياً».

هكذا يوازي انقسام الطبقة على نفسها انقسام المدينة على نفسها، وكما تنتقل المدينة إلى حداثتها، تتقدَّم هذه الفئات من الطبقة الوسطى ليجسِّد وعيها الحداثي الصاعد حداثة الواقع المادي المديني. فالمدينة فضاء، أو «مدى واعد لثقافتهم».

انقسام وموازاة، هذا ما نستنتجه، وعلاقة يحرص الباحث على تبادلها الجدلي، أو بالأحرى، التأثري والتأثيري. فكما يتشكَّل الوعي الحداثي بأثر من تغيُّرات المدينة الحداثيّة، يمارس هذا الوعي تأثيره في نقل المدينة إلى حداثتها.

يبدو الانقسام، في هذا البحث، مفهوماً ملازماً لمفهوم آخر هو المجاورة.

ذلك أن الانقسام يفضي إلى خلق مناطق من التماسّ «تتداخل فيها الحدود والملامح والسمات». بحيث تبدو حركة التغيُّر الحداثي حركة لائبة، مؤرقة، فلا هي شرقيّة ولا هي غربيّة، ولا هي مفضية «إلى تحولات جدليّة يذوب فيها الاستقطاب»، بل هي حركة قائمة على المجاورة بين الأضداد: الشرقي والغربي، القديم والحديث، الموروث والوافد.. «خصوصاً في مناطق التلامس التي تتحوَّل إلى تداخل مع اندفاع الحركة».

لا يغيب التنظير الماركسي، كما نلاحظ، عن بحث د. جابر عصفور، فهو، شأن المنظرين الماركسيين، المؤسِّسين لنظرية الرواية، يربط نشأة الرواية بالطبقة الوسطى، ويربط تكوُّن هذه الطبقة بانتقال المدينة إلى حداثتها. يميل إلى الأخذ بمرتكزات علم اجتماع الرواية، يذكرنا بـ لوكاش الذي قوَّم الرواية بالموقف الفكري فيها، وربما أحال على البنيويّة التكوينيّة، على غولدمن، إذ يعتبر أن الوعي في الرواية يجسِّد وعي الطبقة.

لكن تنظير د. جابر يبقى لدى التدقيق، وبالرغم مما يشي به من تأثر بالماركسيّة، ومن حيث هي مرتكز نظري أساسي وعام يمكن الإفادة منه، يبقى متجاوزاً لها، مختلفاً في تناوله لموضوعه عن تطبيقاتها الكلاسيكية.

يتمثل اختلاف د. جابر التنظيري في قراءته الحداثة العربيّة في تحققها ضمن شرطها التاريخي المتعيّن وظروف واقعها الاجتماعي والثقافي الخاص. فهو من خلال عملية القراءة نفسها يستنبط مفهومي الانقسام والمجاورة، لكونهما حركة تاريخيّة طابعها التداخل بين ما يتلامس من الأضداد.

بهذين المفهومين يتجاوز الباحث مفهومي الانعكاس والتحديد الماركسيين: فما هو على مستوى الوعي ليس تماماً محدَّداً بالبنية التحتيّة، وإن كان هو وعي الطبقة الوسطى المتكوِّنة بأثر من تحوّلات المدينة الماديّة.

إن العامل الجديد، في هذا التَّحوُّل الحداثي، هو العلاقة بالغرب، وعلى مستوى هذه العلاقة يقرأ الباحث هذه الحداثة، وفيها يقرأ ابتداء زمن الرواية.

هذه العلاقة هي علاقة مجاورة بين أضداد، لكنها مرشحة، بحكم الانقسام، لخلق مناطق من التلامس. غير أن التلامس بين هذه الأضداد ليس حتميّاً، ولا مطلقاً، فقد تتصارع هذه الأضداد، كما يرى الباحث، وقد تتصالح، وقد تتعادى. لكن حركة التغيُّر - وهنا نلتقط مركز الاختلاف في تنظير الباحث - هي حركة قائمة على هذه المجاورة بين الأضداد في مناطق التلامس. في هذه المناطق، وفي لحظة اندفاع الحركة، يجري التداخل بين هذه الأضداد

بحيث لا يعود الناتج منتسباً إلى أحد الطرفين، بل منتمياً إلى هذا الاندفاع المناط أمره ووجهته، بوعي الفئة الصاعدة من الطبقة الوسطى، الفئة المستنيرة التي يشكل فن الرواية معادلها الإبداعي.

يؤكد هذا المعادل الإبداعي، شرطه الاجتماعي بما هو شرط مقترن، حسب الباحث، بعوامل صعود هذه الفئة «الطليعيّة من الطبقة الوسطى»، أي يؤكد الفن طليعيّته. هكذا، وبدل الانعكاس والتحديد بين البنية التحتيّة والبنية الفوقيّة، يميل د.جابر إلى علاقة بين ما هو مجاورة وتداخل وحركة اندفاع تغييريّة تتحقق على مستوى هذه المجاورة نفسها بما هي ثنائيّة تفرض ملامحها، أي ثنائيّتها، على المعادل الإبداعي نفسه، أي على الرواية في نشأتها، فلا هي موروث ولا هي محاكاة للغرب، لا هي استمرار يتطوّر ضمن زمنه العربي، الماضوي، ولا هي استعارة منقولة عن الغرب. إنها - الرواية - المختلف الموسوم بعوامل نشأته الخاصة، عوامل زمن النهضة، والمنتمي، بالوعي الذي هو فيه، إلى الطليعة النهضويّة. أما هذه الثنائيّة فهي ما ستسعى الرواية للتحرر منه باتجاه حداثتها الخاصة بها والمميِّزة لها.

هكذا، فلئن كان تنظير د.جابر يهدف إلى قراءة المختلف في الحداثة العربيّة، ويرهن بهذه الحداثة ابتداء زمن الرواية، ويبتدع من داخل هذه القراءة مفهومي الانقسام والمجاورة فإن بحثه ينتهي به إلى تجاوز الثنائيّة: ثنائيّة الشرق والغرب، ليؤكد - على قاعدة الحركة الدافعة - والتغيُّر الملازم لها - ثلاثيّة المكوِّنات للنهضة العربيّة.

تبدأ هذه المكوِّنات، كما يقول الباحث، «من حركة الواقع المتغيِّر في سعيه إلى النهضة، واصلةً الموروث الشعبي والرسمي بالوافد الأجنبي بكل أنواعه، ويستنتج أن هذا الوضع هو الوضع الحقيقي للنهضة.

هذا الحقيقي يعني أن النهضة هي حركة علاقات لتغيّر مدفوع بفكر الفئات الأكثر استنارة، أي، كما سبق أن أشرنا، الفئات المحلية، الصاعدة من الطبقة الوسطى، المنقسمة، شأن المدينة، على نفسها.

يؤكد الحقيقي بمعناه الذي هو له، ما يلي:

أن حداثة المدينة العربيّة، باعتبار حركة تغيّرها وعوامل هذا التغيُّر ومكوّناته، ليست محاكاة لحداثة المدينة الغربيّة. وأن الرواية العربيّة في ابتداء زمنها، وباعتبار ما تجسّده من وعي، ليست، هي أيضاً، محاكاة للرواية الغربيّة.

ثمة، إذن، نشأة للرواية العربيّة متأصلة في حركة الواقع العربي، في شرطه التاريخي، في نهضته، والرواية بهذه النشأة تناظر نشأة الرواية الغربيّة وليست تابعة لها.

بدل التبعيّة تناظر هو من مستلزمات المجاورة أو ممّا يترتب عليها.

نحن أمام بحث تكاملي يتداعم بالتناظر لا بين حداثتين ونشأتين وحسب، بل أيضاً بالموازاة بين مختلف نتاجات الحقل الثقافي العربي، النهضوي: الرواية، والشعر، والمسرح، والمرويات الشفوية. الموروث، والوافد، العربي والمترجم.

تتوازى هذه النتاجات في ما بينها، في حركة نهوض، ثقافي، لا تراتبي، مُشكّلة بالعلاقة مع الجمهور عاملاً فاعلاً في تحوّلات هذه الثقافة، يعين الرواية في نشأتها ولا يعيقها [1].

يتّسق هذا البحث ويتماسك بمنطقه بدءاً من ربطه زمن ابتداء الرواية بالطبقة الوسطى، وربط الوعي في الرواية بالفئة الصاعدة من هذه الطبقة، وصولاً إلى تحديد مقياس لهذه الرواية هو استجابة لمقتضيات نشأتها، ولهذا الوعي المستنير في مسعاه التغييري.

لكن، ومع وصول البحث إلى تحديد مقياسه التقويمي للرواية، رواية النشأة، يبدو منطقه وكأنه يتحرك ضمن دائرة. فنشأة الرواية تقود إلى مقياس لها، والمقياس الذي يقوّمها يدعم نشأتها ويسند المنطق الذي يؤسّس لهذه النشأة.

نوضح هذه المسألة، مستندين طبعاً إلى البحث، بملاحظة ما يلي:أن المقياس الذي يقوّم الرواية هو مقياس داخلي ويرتبط بتولّد هذه الرواية «في علاقتها بأحوال وشروط تولّدها».

يعارض هذا المقياس مقياساً آخر هو مقياس خارجي لأنه لا يراعي ما يراعيه المقياس الداخلي، أي الخصوصيّة التاريخيّة لنشأة الرواية.

المقياس الأول، الداخلي، يقوّم الرواية بتقويم وظيفتها التي هي وظيفة اجتماعيّة. وكي لا يهمل الجمالي فإنه يعتبره وجهاً آخر من وجوه الاجتماعي.

أما المقياس الثاني، الخارجي، فهو مقياس يقيس الرواية العربيّة هذه على نموذج جمالي بعينه، مطلق، وهو بذلك مقياس مستعار. يُفضي به كونه كذلك إلى الحطّ من قيمة الرواية العربيّة، في نشأتها هذه. في حين يُعيد المقياس الداخلي إلى هذه الرواية قيمتها التي هي لها.

هكذا، فلئن كان يحيى حقي، ومن قال قوله، يعتبر رواية زينب (١٩١٣) لهيكل هي أول رواية، وأن الرواية العربية هي محاكاة للرواية الغربيّة، وأن الفن الروائي هو، بالنظر إلى الرواية الغربيّة، فنّ وافد، فإنَّ المقياس الداخلي يصل إلى العكس، أي إلى ما يجعل البحث يعتبر «غابة الحق» أول رواية، وزمنها ابتداءً لزمن الرواية، مؤكداً بذلك صلاحيّته في تقويم الرواية بما تمارسه من وظيفة اجتماعية، أي بما هو فكرها، أو منظورها الفكري وما يربطها بنشأتها.

هكذا يتراجع تقويم الرواية بما يتشكَّل به خطابها من تقنيّات أو أساليب هي في نظر الباحث أساليب مستعارة من القديم والجديد، أو الموروث والوافد. كأنَّ هذه التقنيّات والأساليب لا قيمة لها إلاَّ بقدر ما تساعد الصياغة الروائية على تحقيق وظيفتها الاجتماعية. تنحسر الاستعارة إلى حدود الممكن والمفيد المساهم في تعزيز هذه الوظيفة. وتُترك الرواية، وضمن هذه الشروط، إلى قدرتها على الانتقال إلى نضجها واستقلالها، أو، كما يقول الباحث، إلى ما حسم تحديث السرد، نهائياً «مع الجيل الليبرالي الذي ضمَّ عيسى عبيد وطاهر لاشين وهيكل وغيرهم من الذين كانت رواياتهم، مع مطلع القرن العشرين [......]علامة «على عهد جديد من الكتابة...»».

يرهن الباحث الرواية بالنهضة وبفكرها التنويري، ويرهن هذه النهضة بالرواية وبما تمارسه من وظيفة. كأنَّ الرواية العربيّة في ابتداء زمنها لا تصدر عن واقع تاريخي خاص إلاَّ لتؤول إليه وظيفة وقيمة جماليّة.

لكن، بالعودة إلى «غابة الحق»، وإلى تقويم الباحث لها، في دراسته التي قدم بها لطبعة دار المدى (٢٠٠١) لهذه الرواية، نجد أنفسنا أمام سؤال إشكالي ينهض بين ما قلناه عن المقياس الداخلي وتركيزه على الوظيفة الاجتماعية للرواية، وعدم إيلائه أهمية لمسألة الشكل، وبين ما تقدمه دراسة د.جابر لهذه الرواية.

في هذه الدراسة يعتبر د.جابر «غابة الحق» رواية أليجوريّة، ويبني على هذا «القالب القصصي» الأليجوري، «الفني»، ميزات سرديّة تخوّله اعتبار «غابة الحق» خطاباً روائياً. تتمثَّل هذه الميزات في: إلحاح الرواية الأليجوريّة «على الطابع الحواري نتيجة ما تتبني حوله من أفكار متصارعة ومتناظرة. وبذلك لا تعود الرواية، كما قد نعتقد، خطاباً فكرياً، بل تغدو – حسب الباحث – خطاباً روائياً.

يقود الطابع الحواري الذي يقول به الباحث، إلى اعتبار الصوت في هذه الرواية أصواتاً متعددة، ما يعني، بالتالي، تعدُّد الشخصيّات، أي ما يوفِّر لهذا الخطاب ـ الفكري ـ مكوِّنات هي أساسيّة لروائيّته.

ـ اعتبار «غابة الحق» بصفتها الأليجوريّة رواية التمثيل الكنائي، وهو ما يمنحها، بشكل غير مباشر، ميزات أسلوبيّة، سرديّة روائيّة، عدة، منها، وحسب الباحث:

تبطين المعنى، والمخايلة والتقنُّع، وابتداع الحدث، واختراع الشخصيّة، وصياغة المجردات صياغة رمزيّة، وبلاغة التعبير عن القضايا الشائكة... (ص٢٨ من دراسة د.جابر لـ «غابة الحق» في طبعة المدى).

لكن، لو نحن عدنا إلى ما يقوله الباحث نفسه: من أنَّ الأليجوريّة هي قالب مستعار، وأنَّ «غابة الحق» لم تكن «بعيدة عن مسار الرواية الأوروبيّة، التي عرفها المرّاش عن طريق ثقافته الفرنسيّة، وأنه في هذه الرواية جنح إلى أشكالها الكلاسيكيّة ذات الطابع الفلسفي العقلاني، واقترب من نماذجها التعليمية الأولى بوجه خاص» (ص١٥و١٦ من تقديم الباحث)، وأن موضوع هذه الرواية «له علاقة بشعارات الثورة الفرنسية» (ص١٤ من التقديم)، وأن المرّاش «أعاد صياغة أهم نظريّة في الثورة الفرنسيّة» (ص١١ من التقديم)...

ثم، لو نحن قرأنا «غابة الحق» قراءة نقدية، وعدنا إلى ما يقوله الباحث في تقديمه للرواية وفي دراسته لها، في ضوء ملاحظاتنا التالية:

أن لا صوت في «غابة الحق» إلاَّ صوت الفيلسوف الذي لا يخفي صوت المؤلِّف الضمني، وأنَّ بقية الأصوات: أي صوت الملك، والملكة، وقائد جيش التمدن، ووزير السلام، ليست أكثر من ذرائع كي يتابع الفيلسوف خطابه الفكري بتقطيعات تخفِّف من وطأة الرتابة (التي لا ينكرها الباحث). وأن هذه الأصوات لا تشغل من زمن الخطاب ومساحته سوى القليل القليل، نسبة إلى ما يشغله صوت الفيلسوف من زمن ومساحة يكادان يشكِّلان كلّ هذا الخطاب، إذ:

يستأثر صوت الفيلسوف بالفصل الخامس (التمدن) من «غابة الحق»، في حين يخلو الفصل السابع (المحاكمة) من الأصوات الأخرى، بينما يتحوَّل صوت الفيلسوف نفسه إلى مجرد ذريعة لموعظة أخلاقيّة فكرية تعرِّف بالعبوديَّة، والجهل، والحسد، والطمع، والبخل، والضغينة، والنميمة، والكذب، والنفاق، والخيانة.. وهي كلها تشفُّ عن صوت الكاتب الضمني.

يستغرق فصل المحاكمة ٤٤ صفحة من أصل ١٩٥ صفحة هي عدد صفحات «غابة الحق»، فإذا أضفنا إليها ٥٢ صفحة يستغرقها الفصل الخامس الذي يستأثر به الفيلسوف، فإنه لا يبقى من الرواية سوى نصفها للفيلسوف فيه المساحة الكبرى.

لو أخذنا كل هذا بعين الاعتبار

لبرز السؤال الإشكالي التالي:

ما الذي يبقى من مكوِّنات تخوِّلنا أن نعتبر «غابة الحق» رواية؟

هل هو الصوت الواحد الذريعة؟

أم هي الشخصيّات التي لا تبني، أو تُنسج، كمكوِّنات فاعلة؟

أم هو انقلاب المواقف السريع باتجاه واحد، بحيث لا يعود «الحوار» حواراً، ولا «الحدث» حدثاً، ولا «الفعل» فعلاً وحراكاً.

أم هو الضدّ الذي ليس صراعاً، بل لفظاً يخوِّل الفيلسوف متابعة خطبته، كي ينزل، بعد أن ينهيها، من فوق الصخرة التي كان، شأن الخطباء، يعتليها.

وعليه نسأل:

ما الذي يجعلنا نقول إن «غابة الحق» رواية غير مستعارة. هل هو القالب القصصي الذي يقول الباحث إنه مستعار، أو هو المضمون، أو الموضوع، الذي هو أيضاً مستعار، أو شبه مستعار.

الاستعارة هي ما يتبادر إلى ذهننا ونحن نقرأ تقديم د.جابر ودراسته لهذه الرواية. والخطاب الفكري، لا الروائي، هو ما نميل إلى وصف «غابة الحق» به ونحن نقرأها.

لكن السؤال الإشكالي يبرز من جديد إذ نعود إلى تنظير الباحث وبحثه، وبالتحديد إلى الفكرة الأساس في هذا البحث. أو إلى ما ركّز عليه الباحث في بحثه: علاقة التجاور في مناطق التلامس، والحركة الدافعة المحلية على فكرة أو منظور فكري نهضوي هو ديناميّة التكوين للخطاب. ديناميّة لا ترفض الوافد بل تشترط إعادة صياغته.

فهل قام مؤلِّف «غابة الحق» بإعادة الصياغة حين استعار ما استعار؟

هل غالى د.جابر الباحث والمفكِّر المستنير، والناقد البارز وصاحب العطاءات الكثيرة والمهمة في ثقافتنا العربيّة.. في تقويمه «غابة الحق» في دراسته لها. وهل مغالاته هي بسبب إيلائه المنظور الفكري أهميّة أولى؟

ربما!!

ربما لأنه زمن النشأة والتكوّن!

ربما كان لا بدَّ للباحث من أن ينحو هذا المنحى، منحى التأكيد على روائية «غابة الحق» كي يتأكّد من الابتداء بنهضويّته، وكي يتداعم التنظير، لا بما تداعم به من مفاهيم، وبما اتسق به وتماسك من منطق وحسب، بل أيضاً بالمثال، بالرواية.

أقول ربما، وأترك الأسئلة واحتمالاتها مطروحة لمزيد من البحث والنقاش منهية تعقيبي على هذا البحث القيِّم بالقول:

لئن كان المنظور الروائي هو الذي ما زال يقلق الكتابة الروائيّة العربيّة في بحثها عن كيفيَّة انبنائها، أي في سعيها عن كيفيّة بناء عالم متخيّل يروي الخطابُ حكايتَه، فإنَّ ما تتميَّز به الرواية، أي رواية، هو قدرتها على تمييز روائيتها. ذلك أن الرواية هي جنس له صيغته الكونيّة، وأن ما يجمع بينها هو منظور له صفة نقضيَّة تتشارك الرواية بهويته النقديَّة هذه.

الهوامش

(١) يعتبر د. جابر أن للحقل الثقافي بتنوُّعاته، ومن حيث علاقة أبناء المدينة بهذه التنوُّعات الثقافية، دوراً إيجابياً في صياغة الخطاب الروائي الناشئ. كأنه بذلك يعارض ما ذهب إليه د.فيصل دراج، في تنظيره للرواية العربيّة، حين اعتبر الحقل الثقافي العربي حقل إعاقة للرواية العربيّة، لأنّه لا يؤمّن «للنص الروائي الوليد» ما يؤمّنه الحقل الثقافي الغربي للرواية الغربيّة.

يستند د.دراج إلى باختين الذي يعتبر الحقل الثقافي حقلاً للوعي اللّغوي المتعدِّد، يحتفل بحواريّة المعارف المتعدِّدة ويولِّد جنساً روائياً. بينما يستند د.جابر، كما يبدو لي، إلى بورديو الذي يرى إلى الثقافة من حيث العلاقة بينها وبين الجمهور المتنوِّع، ومن حيث هي، بالتالي، ثقافة المتداوَل، المهمَّش أو الهامشي.

مناقشة بحث «ابتداء زمن الرواية» (*)

- **ياسين النصير (العراق):** أنا أنطلق من مبدأ الإقصاء الذي انطلق منه الدكتور جابر عصفور، وأحيل - في نقطة موجزة - المنتقدين والدراسات النقدية إلى واحدة من أهم الروايات التي ظهرت في بداية القرن العشرين، وهي «جلال الخالد»، هذه الرواية ظهرت مع بداية نشوء الدولة العراقية، وهي لمحمود أحمد السيد، الذي سعى مع مجموعة من المثقفين العراقيين، في ذلك الوقت، مثل حسين الرحال ومجموعة اليسار العراقي لبناء مدينة ونظام ونهضة، لكن النقد العربي دائما ما يقصي، باستثناء الذي ظهر في مصر فتمسك برواية «زينب» وما جرى لزينب فقط ونسي - عمدا أو جهلا - كثيرا من النصوص الأدبية التي ظهرت في بداية القرن ذاته.

ورواية «جلال الخالد» تتوجه من الشرق إلى الشرق، ومن العراق إلى الهند، وهذا التوجه له دلالة مختلفة عن توجه الشرق إلى الغرب، وقد كتبت بأسلوب فني متميز جدا، فهي أول رواية اعتمدت أسلوب الرسائل وتعددية الأصوات والحوار، كانت تنطلق من حاجات المجتمع العراقي الشاب، كانت رؤية للجيل الصاعد لمعرفة كيف يبني هذا الجيل مجتمعه، ثم طرحت سلسلة من المشروعات النهضوية بأسلوب روائي متميز اعتبر في بعض الدراسات أنه متأثر بالأدب الروسي. كانت علاقة العراق يومذاك بالهند أكبر، وكان الحوار يجري بين جلال خالد، بطل الرواية، وسواني الشخصية الهندية الماركسية؛ أكبر لبلورة رؤية تشمل المجتمع الهندي - بفئتيه الدينيتين الهندوس والمسلمين - والمجتمع العراقي في ١٩٢١ وما سبق ذلك التاريخ في وضعه الديني والثقافي والقومي، وحتى نكون عمليين نرجو من المهتمين بالدراسات النقدية الحديثة، لا سيما الدكتورة يمنى العيد وغيرها من الذين يشتغلون على السرديات الحديثة أن تكون نظرتهم أشمل وأوسع للإنتاج العربي الذي ظهر في بداية القرن الماضي.

- نبيل سليمان (روائي وناقد عربي - سورية): قبل قدومي إلى هذه الندوة فرغت من كتابة مادة لموسوعة سيصدرها مركز دراسات الوحدة العربية عن الثقافة العربية في القرن العشرين، والمادة عنوانها «ميلاد القصة القصيرة الحديثة»، وقد كانت الفرصة مهمة بالنسبة إلي كي أتحرى الاشتباك العميق بين ميلاد الرواية العربية وميلاد القصة القصيرة الحديثة، وفي هذا السياق أعدت قراءة مقدمات

(*) أدار الجلسة جورج دورليان (أستاذ جامعي - لبنان).

بعض الروايات الريادية والأداء الريادي في السردية في القصة والرواية للأخوين شحاتة وعيسى عبيد وفرح أنطون وغيرهم، ووجدت أن وعي أولئك الرواد إشكالية الاستعارة من الغرب أو التأسيس المستقل هو وعي مبكر وعميق لهذه الإشكالية التي مازلنا نتداولها بعد قرن مرة بارتباك... ومرة بعصبوية.

والآن آتي إلى السؤال الجوهري الذي طرحته الدكتورة يمنى العيد وهو ما الذي يبقى في «غابة الحق» لنعتبرها رواية؟ هذا السؤال يبحث في العمق، ليس فقط «غابة الحق» ولا الرواد والرائدات الآخرين. هذا السؤال في العمق يخلخل ريادة «زينب»، وهذا ما أميل إليه، كما أنه يخلخل الريادات الأخرى في العراق، وأنا أعضد ما قاله الأستاذ ياسين النصير عن محمود السيد وجيله، ثم وصولا إلى الروايات التاريخية لنجيب محفوظ - في بداياته - أو روايات السوري شكيب الجابري، وصولا إلى نهايات الحرب العالمية الثانية، وإلى ما يمكن أن يكون البداية الحقيقية للرواية العربية، أي النصف الثاني من القرن العشرين من الأربعينيات فصاعدا تقريبا. وما قبل ذلك درجة الاقتراب أو النأي عن روائية الرواية متفاوتة بهذه النسبة أو تلك من «غابة الحق» إلى تاريخيات نجيب محفوظ... إلخ، أظن أن التفكير بهذه الطريقة قد يضع تصورا جديدا للمسألة برمتها.

- الدكتور معجب الزهراني (باحث وأستاذ جامعي - السعودية)، حينما قرأت هذا البحث، أخطأت في تفهم الأطروحة الأساسية، كان توقعي يصب في ما أشار إليه الأستاذ نبيل سليمان أن زمن الرواية العربية ابتدأ من النصف الثاني من القرن العشرين، وحينما دققت النظر إذا بالأطروحة مخالفة، وقلت لعل أستاذنا جابر عصفور، وهو باحث جاد ويعي جيدا ما يقول، يقصد بزمن الرواية تلك الشروط العمومية: الثقافية والاقتصادية والاجتماعية التي تهيئ لظهور فنون أو خطابات أدبية جديدة، من هذا المنظور لا أعتقد أننا أمام أطروحة جديدة، هناك فعلا أثر قوي لسجال ثنائي بين الدكتور فيصل دراج والدكتور جابر عصفور، وأعتقد أنه لا يضيف لنا جديدا إذا ما تذكرنا عبدالمحسن طه بدر وفاروق خورشيد وتلك الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، وبعضها يؤصل للرواية العربية في زمن قديم جدا مثل فاروق خورشيد، ومازلت أعتقد أن من أفضل الدراسات مطابقة للواقع هي تلك القراءة التطورية لعبدالمحسن طه بدر، كانت هناك روايات تعليمية، نهضوية وإصلاحية، وكانت هناك محاولات في فترات أخرى لروايات ذاتية، لكن الرواية الفنية برزت وكرست ذاتها شكلا أدبيا وخطابا جماليا جديدا في النصف الثاني من القرن العشرين.

- **الدكتور صبري حافظ (باحث وناقد - مصر):** لدي نقطتان أود التحدث فيهما: النقطة الأولى أن هذا الطرح الذي يقدمه الدكتور جابر عصفور سبق أن قدمته في كتاب منذ ١٢ عاما، وهذا الكتاب يحمل عنوان «تكوين الخطاب السردي العربي»، في جوهر البحث حاول الدكتور جابر عصفور أن يطرح مسألة الاستمرارية لخطابات عربية سابقة. كما طرح مسألة الاستعارة حيث يقدم منهجا مختلفا تماما للتعرف على تحول ثقافي وتحول في البنية السوسيوثقافية للمجتمع العربي، التي أدت إلى تغيير في الخطابات، لأن أي تحول في البنية الثقافية السوسيولوجية التحتية لا بد من أن يؤدي إلى تغيير في بنية الخطاب وفي شكله وصيغه، مسألة التجاور أو المجاورة تنفي عملية الصراع المستمر في أي حقل ثقافي على ما يسمى برأس المال الرمزي الذي هو جزء أساسي من عملية بلورة هذا الخطاب الذي يضع عددا كبيرا من المشايخ مثل الطهطاوي والمويلحي والمنفلوطي في طبقة الأفندية، وهذا غريب جدا، فلو رجعنا إلى «حديث عيسى بن هشام» لوجدنا أن هذا فعلا من طبقة المعممين، لو أن أحدا منكم رأى صورة المنفلوطي في أواخر الثلاثينيات فإنه سيجد أنه كان يرتدي الجبة والقفطان والعمة، وأي صورة للطهطاوي نعرفها، فهذه كانت طبقة المعممين، كانت طبقة كاملة يحاول الأفندية أن يزيحوا الأرض من تحتهم، ومن هنا حدث الصراع على راس المال الرمزي الذي حدثت له انتكاسة ثانية عندما أتت طبقة المعممين مرة أخرى لتزيح طبقة الأفندية بفكرها، هذه الدورة ديالكتيكية بها جدل وصراع وتطور.

- **دكتور جهاد نعيسة (باحث وأستاذ جامعي - سوريا):** أرى أن موضوع تأسيس الرواية العربية سيبقى موضوع إشكالية عريضة وساحة للخلاف والاختلاف والحوار أيضا، حول النقطة التي أثارها البحث ومن ثم أثارتها الدكتورة يمنى العيد في خاتمتها، ثم عرج عليها بشكل أو بآخر الدكتور صبري حافظ، ماذا يضيرنا أن نتحدث أو نقر بوجود خصائص معينة للجنس الروائي، أظن أننا شبه مسلّمين بأن لكل جنس أدبي أو فني شرطا تاريخيا لولادته، وأن الجنس الروائي – تحديدا – له شرطه الغربي الذي يكاد يجمع البحث أو جانب منه على كون بريطانيا أرضه في مطلع القرن الثامن عشر بفعل التحول الاجتماعي والاقتصادي الحاصل فيها مع النشأة الرأسمالية النامية آنذاك، ومادمنا قلنا رواية فهذا يعني أن هناك خصائص لهذا الجنس علينا أن نقر بها، وإلا فإننا سنخلط النص الروائي بالنص الشعري وغيره... وأظن أننا لن نصل إلى معنى مفيد في هذا

الجدل، وبالتأكيد لدينا جذور سردية مختلفة مثل جذور سردية شعرية... لكن الاعتراف بعدم وجود النص الروائي إلا بتأثير التثاقف في بداياته الذي بدأ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ثم تبلور مثل أي عملية، تبدأ متواضعة الإمكانات ثم تتطور في النمو والنضج وصولا إلى المرحلة التي أشار إليها الدكتور معجب الزهراني، وهي النصف الثاني من القرن العشرين، حيث يمكن التأسيس لرواية عربية ناضجة مع تجارب نجيب محفوظ أو سواه، ليس في الأمر مشكلة أن نقر بعدم وجود نص روائي عربي على الرغم من المنحى السردي الضارب بجذوره، بدءا من الشفويات إلى المرويات الكتابية بأنواعها، وليس من الضير أن نقر بأن ما جُنّس وصُنّف من النصوص الروائية، سواء كان عمل «عيسى بن هشام» للمويلحي أو حتى «زينب» له أو عليه بعض الإشكاليات، وأن الرواية انتظرت مرحلة نضج لاحقة هي التي جاء بها النصف الثاني من القرن العشرين.

- **دكتور عبدالله إبراهيم (ناقد وأستاذ جامعي - العراق)**: إذا انطلقنا من فكرة أن الرواية ظاهرة أدبية ثقافية وليست نصوصا متفرقة، فلا بد في ما أرى أن نتخطى تاريخ الأفكار التقليدي إلى تاريخ الأفكار الحديث، حيث يمكننا مقاربة هذه الظاهرة الثقافية الأدبية من زوايا مختلفة ووجوه كثيرة، أنا في الحقيقة مسرور كثيرا لأننا نشهد الآن إعادة نظر إلى ظاهرة السرد العربي الحديث، وإعادة تفسير هذه الظاهرة، إن تفسير أو إعادة تفسير الرواية العربية سيفضي بنا - لا محالة - إلى تصحيح كل المفاهيم الخاطئة والمسلمات الشائعة التي نتعلمها ونعلمها ويتعلمها الجميع، وأنا أعتقد أن الدكتور جابر عصفور أحد المنخرطين في هذه القضية منذ بداية التسعينيات، وقد أفاد هذا الموضوع حينما أعاد نشر الطبعة السادسة من رواية أو كتابة «غابة الحق» لفرنسيس مراش الحلبي، لكن مهما بحثنا عن تخريج لتصور الدكتور جابر عصفور، كما أشارت الدكتورة يمنى العيد قبل قليل، أجد أنه يدور في مدار التفسير الغربي لنشأة الرواية، هذا التفسير القائم على فرضية نشوء طبقة وسطى ومجتمع حديث احتضن هذه الظاهرة، هذا التفسير صحيح - بلا شك - لكنه صحيح بالنسبة إلى الرواية الغربية، وأنا لدي الكثير من الشك في ما إذا كان هذا التفسير يصلح لأن يفسر ظواهر أدبية احتضنتها حواضن اجتماعية وثقافية وتاريخية مختلفة، باختين انتقد هذا التفسير ورأى أن الرواية تطور للآداب الكرنفالية ولا صلة للأمر بظهور المجتمع المدني ومجتمع المدينة، وأنا لا أجد أن هذا التفسير يستجيب لظهور الرواية العربية إلا إذا عزلنا هذه الظاهرة عن سياق ظهورها في القرن التاسع عشر، ونظرنا إليها كما نعيشها الآن في بداية قرن جديد،

ومن يتعمق في ثقافة القرن التاسع عشر والحراك الاجتماعي الذي شهده سيؤكد شيئا واحدا، هو أن كل هذه المسلمات لم تكن موجودة آنذاك، لقد ظهرت رواية خليل الخوري «إذا لست بإفرنجي» في عام ١٨٥٩، وهي أول رواية منشورة كتب عليها رواية، وهي موجودة في مكتبة الجامعة الأمريكية في بيروت، وصدرت قبل رواية «غابة الحق» بست سنوات وطبعت في كتاب، هذه الرواية ورواية «غابة الحق» وروايات البستاني لم تجر في حاضنة ما يمكن أن نصطلح عليه بالمجتمع الحديث، إذن ما هو الاحتمال الأقرب لتفسير هذه الظاهرة الثقافية؟ أنا لا أقول إن الرواية هي استمرار للمرويات السردية القديمة، لكنني أرى أن هذا الموروث السردي الشفوي تفكك وتحلل في النصف الأول من القرن التاسع عشر، ثم ترسبت العناصر السردية وتكون ما اصطلح عليه بـ «الرصيد السردي»، هذا الرصيد السردي أعيد إنتاجه في النوع الروائي الجديد، وهذا النوع لم يستقر شكله منذ خليل الخوري إلى الآن. إنه شكل متطور لنوع روائي، إن القول بأن الرواية العربية استعارت الشكل الغربي لا يمت إلى أي حقيقة ثقافية بصلة، الأكثر جدارة في التفسير أن نتقصى ذلك الموروث المتحلل والمتفكك الذي أعيد إنتاجه في النوع الروائي الجديد، وسنجد أن كل النصوص التي ظهرت في القرن التاسع عشر كانت في جزء من بياناتها السردية محاكاة للأشكال السردية الشفوية العربية وليست للنصوص الروائية التي ظهرت في القرن التاسع عشر، أتمنى أن يُبذل جهد حقيقي لهذه القضية لكي تزحزح النظرة التقليدية، ونخرج من منطقة المسلمات إلى منطقة الوصف الموضوعي لهذه الظواهر.

- **الدكتور محمد برادة (روائي وناقد أدبي - المغرب)**: بدا لي أننا عندما نحاول أن نؤرخ للبدايات في أي جنس من الأجناس التعبيرية، والأمر هنا يتعلق بالرواية، فلا بد من أن نصحب ذلك بسؤال معين وهو: من أجل ماذا نبحث عن البدايات؟ هل فقط لإنجاز أركيولوجيا أو تنقيب أثري عن النصوص الأولى، أم أن هذه العودة إلى الأصول أو البدايات هي بهدف سؤال متجذر في الراهن؟ على هذا الأساس، فكل الأطروحات التي قيلت ممكنة، أي يمكن أن تعود إلى القرن التاسع عشر، وما قبل ذلك سنجد أن هناك محاولات مثل ما قام به جمال الدين الشيخ، حيث اعتبر «ألف ليلة وليلة» رواية ودرسها على هذا الأساس، ما أعطى نتائج مقنعة، وكما نعلم أنها رواية ليست مكتوبة تماما، فيها شيء مكتوب لكنها تؤلف في النهاية نصا روائيا مقنعا كان له إشعاع تعلمونه. عندما نعود إلى سؤال البدايات، المحاولة الجادة المتميزة التي قام بها صبري حافظ كانت تحاول أن تدرس أصول الخطاب

الروائي، هي نقطة تحول نوع من الخطاب، حمل معه منذ القديم أشياء وأشياء، إلى نثر بمعنى أن النثر الروائي يقتضي تتبعا لكل مجالات التعبير، وهذا ما فعله بنوع من التضافر وبمنهجية واضحة استفادت من جولدمان ولوكاش وفوكو وآخرين بكيفية متضرعة. إذا كنا تبحث عن تكون الخطاب الروائي فهذا يحررنا من أشياء كثيرة، فأهمية باختين تكمن في أنه حرر نشأة الرواية من بيئتها البورجوازية الأوروبية، بمعنى أن الرواية في نظره وجدت منذ العصر اليوناني على أساس تمايز حقيقي بين الخطاب الشعري والخطاب النثري، دخل الخطاب النثري بين أحادية التعبير أو الصوت الواحد والصوت الثنائي وحلل نصوصا قديمة، نحن نريد أن نثبت بدايات بعض النصوص، من أجل ماذا؟ لندرجها أو لأن هذه البدايات كانت مقترنة ببيئة معينة وأثرت، كما كان هناك تحول سياسي واجتماعي استطاع أن ينقل هذا الخطاب إلى جمهور واسع أو أن هذه البدايات لم تؤثر؟ لا بد من أن نربط البحث عن البدايات بسؤال نعود معه إلى نص يمكن أن يمدنا بشيء، نص يحتوي على إشاع يتعدى نطاقه، سواء كانت جذوره عربية أو كانت تعود إلى تكوين في حد ذاته يمكن أن يؤثر في الإنتاج الحديث.

- **خيري الذهبي (روائي - سوريا)**: لي إضافة صغيرة لعل بها بعض الفائدة، هناك خطأ شائع يقوم في أذهاننا وهو أنه عندما دخل خالد بن الوليد إلى المنطقة العربية دخل كأنه كان يحمل ستارة أسقطها فقطع تاريخ المنطقة عن تاريخها السابق، وبذا دخلت المنطقة التاريخ العربي الإسلامي، ونسيت تماما كل ما كان قبل ذلك التاريخ، هناك لوقيانوس السمساطي واسمه السوري هو لوقا، هذا الكاتب له رواية صغيرة اسمها «قصة حقيقية» أعتقد أنها الجذر الأساسي الذي انطلق منه عدد من الكتب المهمة، منها رحلات جاليفر ورحلات جارجنتوا بنتغرويل الفرنسي ومنها تأثيرها العربي الشديد الوضوح في «ألف ليلة وليلة»، وسيرة الملك «سيف بن ذي يزن» و«عجائب المخلوقات» للقزويني و«خريطة العصر» لابن الوردي، كما كان له عدد من الموتيفات، أولا أدب الرحلة حيث قام برحلتين وهي قصة حقيقية، رحلة عبر المحيط الذي سنعرفه في ما بعد باسم الأطلسي - وما صادف خلالها - من عجائب، والرحلة الأخرى (رحلة تخيلية) إلى السماء التي صادف خلالها الفلاسفة والشعراء وجادلهم وناقشهم وسخر منهم وصحح لهم مما سيذكرنا كثيرا برسالة الغفران للمعري والكوميديا الإلهية لدانتي، لكنا سنجد أيضا عددا من الموتيفات الأساسية الموجودة، وهذا موضوع كنت قد كتبته تحاسم أصول الفانتازيا العربية المنطلقة من لوقيانوس، إذا ذكرنا الطائر العملاق

الموجود في «ألف ليلة وليلة» المسمى بالرخ والبيضة العملاقة، هذه الموتيفة، وجودها الأصلي كان في لوقيانوس تحت اسم طائر الألسون، وإذا ما رأينا الحوت العملاق الذي نزل البحارة على ظهره وظنوه جزيرة وعاشوا على ظهره حتى أشعلوا النار فهرب، هذه الموتيفة سنجد جذرها الأساسي لدى لوقا السمساطي أيضا... إلخ، إننا كلنا كنا ظننا أن خالدا - بن الوليد - حينما قدم أسدل ستارا بين تاريخين، والواقع أنه لم يسدل هذا الستار بل ظل التاريخ الأدبي لما قبل الإسلام يتسرب في التاريخ الأدبي العربي حاضرا في تجليات كثيرة، بعضها تلك التي ذكرناها ولسنا قادرين على أن ندعي أن «ألف ليلة وليلة» ليست درة من درر السرد العربي، وربما كانت أسمى ما وضع من السرد العربي حتى الآن، فهل يجب علينا أن نقف عند المرحلة التي كنا قد وصلنا بها بالمرحلة المدنية إلى انحطاطها الأدنى، ثم رأينا أن نعبر عن أنفسنا أدبيا بهذه الروايات المتواضعة من مثل «غابة الحق» أو «زينب» ونقول إنها البداية ونترك البدايات الحقيقية والروايات السابقة لها والأهم منها التي أثرت فينا وفي العالم كله؟

الرد على المداخلات

- **ردود الدكتور واسيني الأعرج (روائي - الجزائر)** (*): أنطلق من السؤال التالي: هل هناك تعريف دقيق للرواية حتى بالمفهوم الغربي؟ بمعنى هل هناك مقاييس ثابتة ومنتهية بجري على أساسها ترتيب أو إيجاد تاريخ خاص للرواية العربية، وبناء هذا التاريخ انطلاقا من المقولات الغربية؟ أعتقد أن هذا التفسير أو هذا التدقيق يكاد يكون غير موجود، إذا أخذنا الدراسات التي أنجزت، سواء ما كتبته ماك روبرت عن تاريخ الرواية أو جيرار جينيت... إلخ، كل هذه الدراسات تقود إلى أن الرواية نص يكاد يكون مفتوحا، وإذا كانت قد وصلت في نقاشاتها إلى بعض الخصوصيات وبعض التحديدات، لكن ما تثيره النقاشات بشأن الرواية العربية ليس فقط التاريخ... ولكن هناك مآزق لم تجد حتى الآن الإجابة عنها، أذكر بعض هذه المآزق، المأزق الأول: الدكتور جابر عصفور وكل الدراسات النقدية التي نحت هذا المنحى، سواء التي اعتبرت رواية «زينب» هي النص الأول، أو التي اعتبرت النصوص اللاحقة في ما بعد - في فترة ما بعد الحربين - أنها النصوص التي اكتمل فيها مفهوم الرواية، إن مثل هذه الدراسات تثير مأزقا مهما يمكن

(*) لتعذر حضور الدكتور جابر عصفور الندوة، فقد ألقى الروائي الدكتور واسيني الأعرج البحث نيابة عنه كما تولى الرد على المداخلات والمناقشات.

الإجابة عنه تاريخيا بسهولة، وأستطيع أن أستند إلى مجموعة من المفاهيم التاريخية والفكرية... إلخ، وأصل إلى محصلات ونتائج، لكن عندما أحاول أن أجيب عن تطور الجنس الأدبي من داخله كبنية متحولة في الزمان والمكان، فإن الإجابات تعاني في هذه الحالة بعض الخلل وربما بعض النقص. الأمور في الرواية الغربية بها بعض الوضوح فهناك تراتبية تاريخية تكاد تكون متواصلة، نحن أمام الملحمة وهذه الملحمة تقود إلى ما وصلت إليه من أقصى درجات تطورها، بدأت تتفكك لتنتج نصوصا بها شيء من الملحمة، وفي الوقت نفسه تنفصل عنها مثل «الحمار الذهبي» ثم بعد ذلك فهذه النصوص نفسها تنفصل وتتشتت من داخلها لتنتج نصوصا أخرى مثل دون كيخوته، وهكذا حتى نصل إلى النص الروائي، إذن المسافة التاريخية والتواصلية بها نوع من التتابع، فالتاريخ السردي يبدأ من نقطة ويصل إلى نقطة حاضرة، والاجتهاد التاريخي يجري ضمن هذا الفضاء من داخل النصوص وليس فقط بواسطة التفسيرات التاريخية التي لا تحل المشكلة من ناحية تحولات البنية الروائية. عندما نصل إلى الرواية العربية نجد أنفسنا أمام مأزق واضح فنحن أمام فترة سابقة نحددها ما بين القرن التاسع والقرن الحادي عشر الذي أنشأ نصوصا عالية القيمة من حيث سرديتها ومتخيلها، من مثل الرسائل كرسالة الغفران وكتب الرحلات وغيرها من النصوص الأخرى التي تتوافر فيها مجموعة من الشروط الأساسية - ربما ليست روايات - التي تقود نحو متخيل روائي ونحو نظام روائي، هل كتب لهذا التراث السردي أن يتطور ويصل إلى أفقه في فترة النهضة العربية؟ أنا أظن أن بين هذه النصوص وفترة النهضة العربية لحظة بياض واسعة بحيث إن النهضة في هذه الحالة تصبح شكلا من أشكال القطيعة مع التراث السردي، وحل محلها النموذج الجاهز وهو النموذج الغربي، هذا ليس بنقد لهذه النقلة ولكن ربما كان هذا الشيء الرهيب هو أنه وضع حدا فاصلا بين تراكم سردي استمر لمدة قرون وأعطى نماذج راقية من بناء «ألف ليلة وليلة» وفترة النهضة التي لم تتولد عنها إلا نصوص المثاقفة التي انبنت على التقليد، بما فيها النصوص التي ذكرها الدكتور جابر عصفور على أنها نصوص حافظت على نوع من المجاورة بين ما هو غربي وما هو شرقي، أعتقد أن هذه اللحظة وهذا البياض يحتاجان إلى عملية حفر وإذا أخذنا بمنطق الدكتور جابر عصفور فسنرى أن هذا التطور المتلاحق الذي بدأ منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى اليوم يجب أن يكون به نوع من التواصل، ومع ذلك: هل نجيب محفوظ بكتاباته الروائية اليوم هو الابن الشرعي والطبيعي

للمويلحي وكتّاب آخرين؟ أم أنه الابن الشرعي لإميل زولا وبلزاك؟ هناك علاقة متداخلة ومعقدة جدا تدخل بها الثقافة المحلية، أنا أميل إلى الجانب الثاني أكثر حيث أجد نجيب محفوظ أقرب إلى إميل زولا أكثر منه إلى المويلحي، إذن اللحظة الأولى للرواية والزمن الأول - إذا شئتم - هما زمنان موجودان من ناحية التراكم السردي، لكن هناك زمنا عربيا آخر هو زمن البياض الفاصل بين القرنين العاشر أو الحادي عشر ونهاية القرن الثامن عشر وبداية النهضة العربية التي هي ليست نهضة بهذا المفهوم ولكنها نهضة القطيعة.

- ردود الدكتورة يمنى العيد (كاتبة وناقدة - لبنان)، أنا بصراحة وبصدق تعلمت كثيرا من المداخلات وأشكر جميع من قدموا مداخلات هي في نظري إضافة مهمة للبحث. لدي ملاحظة بسيطة هي أننا نتحدث عن النهضة، لنتذكر كيف كتب النهضويون النثر، لم يرجعوا إلى التراث، النثر لدينا مرذول والشعر كان إحياء، الكلام العادي المرتبط بالأشخاص المهمشين اعتبر انحطاطا، حتى رواية «ألف ليلةوليلة» لم تقبل كعمل أدبي، أنا شخصيا رفضت لي بلبنان، وهو بلد متنور، أطروحة الدكتوراه عن «ألف ليلة وليلة»، قال لي أحد الأساتذة الأكاديميين إنه أدب مبتذل، أنا أعتبر أن هناك مسألة أيديولوجية، يصعب الغوص فيها الآن، وهي أن هناك شيئا مقدسا لدينا يرتبط بالشعر، وهناك شيئا قيمته منحطة وأشار إليه الدكتور جابر عصفور بالإنصاف - وهو النثر الذي وضع في مرتبة ثانية، وهذه النقطة المرتبطة بفكرنا وأيديولوجيتنا كعرب، التي نقدم فيها الشعر على النثر، ما عاد لها من تعادل ولا توازن مع تراثنا، إنما بالعلاقة مع الغرب، هنا أعتقد أن التمييز ضروري بين السرديات العربية التي تحدث عنها الدكتور عبدالله إبراهيم والتي هي متواصلة وقائمة، ولكن كيف كان موقفنا منها... أي من النهضة بالذات؟ بالفكر النهضوي الذي نتحدث عنه والسرد الروائي؟ دعنا نميز بين الاثنين، إذا قرأت «زينب» فسترى استمرارا من السرديات العربية، فالشفوية موجودة في «زينب» لكن قواعد البناء مأخوذة من الغرب، هذه القواعد ليست موجودة في خطاب «غابة الحق» وكذلك في «حسن العواقب» لزينب فواز، وإذا أخذنا بعين الاعتبار القواعد البنائية التي حددت الرواية كجنس أدبي أميل إلى لبيبة هاشم، فرواية «قلب الرجل» يمكن اعتبارها كبدايات، أما ما قبل ذلك فكان نوعا من السرديات المؤثرة في الخطاب السردي التنويري الغربي من دون أن ننفي العامل المحلي الذي هو الواقع الاجتماعي التاريخي.

البحث الخامس

د. جهاد عطا نعيسة (*)

المعقب: علي مهدي

الرواية والسرود السمعية والبصرية: الرواية والسينما.. مسارات مقارنة

(*) من مواليد سورية عام ١٩٤٨.
- حصل على إجازة في الآداب - قسم اللغة العربية - جامعة تشرين - اللاذقية.
- دبلوم دراسات أدبية عليا (لغة عربية) من جامعة دمشق.
- حصل على ماجستير في النثر العربي الحديث من جامعة دمشق، وعلى الدكتوراه في نظرية الرواية ومآخذ النص الروائي العربي من جامعة تشرين - اللاذقية.
- عضو هيئة تدريس في كلية الآداب - قسم اللغة العربية - جامعة تشرين.
- صدر له كتاب «في مشكلات السرد الروائي» عن اتحاد الكتاب العرب عام ٢٠٠١.
- له ثلاث مخطوطات.
- له ٧ إسهامات بحثية ونقدية منشورة في دوريات ثقافية متخصصة.

توطئة

يحيل موضوع الرواية والسرود السمعية البصرية إلى محاور وخيارات عديدة، فهو فيما يتصل بتحديدِ أنواع السرود، مدار البحث، يمكن أن يتحرك ضمن الأفق المتعدد لأنواع هذه السرود (سينما، تلفزيون، خيال ظل... إلخ)، كما أنه يمكن أن يختار أحدها نموذجاً. وهو فيما يتصل بتوجّه البحث مفتوح على إمكان قراءة تاريخية توثيقية لسياق هذه العلاقة عالمياً أو عربياً، أوكليهما معاً، كما هو مفتوح على إمكان تأمل الخصائص الجمالية النظرية لها. وإذا ماكان مقام البحث يملي - عادةً - طبيعة خياراته، ضمن المحاور المتاحة له، فربما يكون في التحديد، وتجنب الغزارة المحتملة، والمشتّتة - حين يكون على البحث أن يُنجَزَ في نطاق عدد محدود من الصفحات - مايمنحه ذلك القدْرَ المطلوب والمرغوب دائما في كل بحث من التركيز والإحكام.

علاقة الفن الروائي بالفن السينمائي، والخصائص الجمالية النظرية لهذه القضية، هذا هو المحور الذي وقع عليه خيارنا من بين المحاور العديدة المتاحة لموضوع الرواية والسرود السمعية والبصرية. وهو ما نزعم أنه المحور الأهم والأكثر قابلية للتعميم واستخلاص النتائج.

أفق لجمالية مقارنة بين الرواية والسينما

كما تتباين اللغات الإنسانية المنطوقة أو المكتوبة، تتباين الفنون بوصفها أنماطاً من اللغات الإنسانية تتوسل أدواتها التعبيرية والتقنية المتباينة. إن فن التفكير باللغة المكتوبة أو المنطوقة المنزاحة (الأدب) يختلف في أدواته وتقنياته عن فن التفكير بالكتل والحجوم (النحت)، أو التفكير بالخطوط والألوان والأشكال (التصوير)، أو التفكير بالأصوات (الموسيقا)، أو التفكير بلغة الصور المتحركة والصوت (السينما)... إلخ.

وكما يستدعي تباين اللغات المنطوقة أو المسموعة في قراءة أفكار وقضايا ومواضيع أدبية واحدة في لغات مختلفة حقلاً بحثياً ونقدياً مكرّساً هو حقل «الأدب المقارَن»، كذلك يستدعي تباين لغات التعبير الفني حقلاً مقارناً آخر لايزال يحتاج قدراً كبيراً من الجهود لتكريسه، هو حقل «علم الجمال المقارن»، وهو علم يسعى إلى رصد واقعي واضح ومضبوط ومحكم لأوجه الشبه والخلاف بين طرق المعالجة الفنية على أنواعها تبعاً لكل نوع من أنواع الفنون، كما يرتّئي الفيلسوف والأكاديمي الجمالي الفرنسي «إيتيان سوريو» [1].

تاريخ علاقة وسياق تصاديات واتفاقات

ثمة قرابة قرنين زمنيين يفصلان بين نشأة الرواية في العقود الأولى من القرن الثامن عشر مع أعمال دانييل ديفو: «روبنسون كروزو (١٧١٩)» و «مول فلاندر» (١٧٢٢) وهنري فيلدينغ: «جوزيف أندروز» (١٧٤٢) و«جوناثان وايلد» (١٧٤٣) و«توم جونس» (١٧٤٩) وصاموئيل ريتشاردسون: «باميلا» (١٧٤٠) و«كلاريسا» ١٧٤٧ - ١٧٤٨) و«السيد شارلز جرانديسون» (١٧٥٤)... إلخ، وانطلاقة السينما بوصفها فناً سردياً ناضجاً له بنية اصطلاحية، وهو ما يمكن إحالته إلى العام ١٩١٥ الميلادي، مع ظهور فيلم «مولد أمة» للمخرج الأمريكي دافيد وورك جريفث. ولعله أمر ذو دلالة على هذا الصعيد أن يكون هذا الفيلم اقتباساً عن رواية لكاتب أمريكي ذي شهرة محلية هو توماس ديكسون، حول الحرب الأهلية وفترة التعمير التي تلتها، وهي بعنوان: «عضو الكلان» The clausman؛ أي عضو جماعة كو كلوكس كلان، وهي منظمة جنوبية عرقية إرهابية ضد السود [٢].

إنه الفيلم الذي يُعَدُّ تاريخُ عرضه الأول (٨ فبراير ١٩١٥) اليومَ الأول لانطلاقة الصناعة السينمائية وكثير من تقاليدها بعامة.

كما أنها لم تكن مصادفةً بغير دلالة أن يمنح فيلمٌ ناجحٌ جماهيرياً بعنوان: «رواية حب»، حققه (أخرجه) رسام يُدعى لوران هلبورن لمصلحة شركات شارل باتيه السينمائية - وهي أهم شركات سينمائية فرنسية في العقد الأول من القرن العشرين - عنوانَه للأفلام التخييلية العاطفية، فيُطلَق عليها منذ ذلك الحين اسم «الأفلام الروائية» [٣]، قبل أن يغدو المصطلح دالاً على كل الأفلام التخييلية، تلك الأفلام التي صار يطلبها الجمهور ويحرص على مشاهدتها وتمييزها من النمط الآخر من الأفلام التي عُرِفَتْ بـ «الأفلام التسجيلية».

منذ العقود الأولى لنشوء الفن السينمائي، بدأ يؤسس، نمط من العلاقة الخاصة بين هذا الفن الجديد والرواية؛ من جهة كان على السينما أن تستفيد من المنجز الروائي الغزير للاستناد إليه في تشييد بناءاتها السردية. ومن جهة أخرى، كان على الفن الروائي آن يلتفت إلى أثر هذا الفن البصري الجديد الذي كان يقدِّم أدواتٍ وأساليبَ فنيةً ذاتَ قوة تأثير خاصة تستثير الإعجاب والتأمل، في الوقت الذي كان يمتلك فيه طاقاتٍ سرديةً قادرة على الوصول بيسر إلى عقول قاعدة جماهيرية أكثر اتساعاً من تلك التي وصلت إليها الرواية بكثير، مستنداً إلى مقدرة خاصة في تملّك الواقع ونقله، وهو ماكان،

ولا يزال، ومهما تباينت وجوه الرؤية إليه يشكِّل رهانَ الرواية وحقلَ اشتغالها وتميزها الأول. إنه التحدي الذي ماكان من الممكن إدارة الظهر له، بل الإفادة من شرط الحاجة المتبادلة التي كان يطرحها وجود فن جديد.

في مثل هذا السياق من تقدير الحاجة المتبادلة بين الفنين، نستطيع أن نقرأ مسار العلاقة بينهما؛ المسار الذي يمكن رصد بعض ملامحه بدءاً من العام ١٩٠٧، وهو العام الذي شهد إنشاء جمعية «الفيلم الفني» Film d,Art في فرنسا، التي اعتمدت في أفلامها قصصاً مقتبسة عن أعمال روائية - غالباً - لـ فيكتور هيجو وجوته وأناتول فرانس وسواهم، وطلبت من آخرين كتابة نصوص لتحقيقها سينمائياً: أناتول فرانس، جورج ليتر، لافدان، ريشبان، شاردو، روستان وغيرهم [٤]، وصولاً إلى دخول روائيين مشهورين حقلَ الإخراج السينمائي من طراز: جان كوكتو وآلان روب غرييه ومرغريت دورا، مروراً بإسهام روائيين مشهورين أيضاً في كتابة السيناريوهات السينمائية، إضافة إلى كوكتو وغرييه ودورا أمثال: أرنست همنجواي وسكوت فيتزجوالد وترومان كابوت وجراهام جرين وهنري ميللر وصاموئيل بيكيت... وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، وأندريه شديد...إلخ.

لم يقتصر الأمر على جمعية «الفيلم الفني» لتحقيق الأعمال الروائية سينمائياً، بل كان بمقدورنا أن نلاحظ بوضوح تجليات تلك العلاقة المتبادلة بين الفن الروائي والفن السينمائي في نتاجات أخرى؛ حيث بدأت أفلام تحمل عناوين أعمال روائية مشهورة لروائيين من طراز فيكتور هوجو، وجوستاف فلوبير، وأناتول فرانس، ويوهان جوته، وبوشكين، وغوغول، وتولستوي، ودوستويفسكي، وليرمنتوف وسواهم، تحتل طريقها إلى شاشات الفن السابع منذ العقود الأولى لهذا الفن.

إنها علاقة متبادلة تكامَلَ فيها اعتماد السينما على روائيين، وإنتاجاتٌ روائية، ودخولُ بعض الروائيين حقلَ الكتابة والإخراج السينمائي، واستلهامُ الرواية للأساليب والتقنيات السينمائية، وكتاباتٌ روائية في نطاق محدود استناداً إلى أعمال سينمائية.

ليس جديداً إذن أن نعلم أن قرابة نصف الأعمال السينمائية كانت ولاتزال منذ عام ١٩١٥ حتى الآن، تستند إلى أعمال روائية (١٥ فيلماً مثلاً من أصل ٣٥ فيلماً حققها جان رنوار مقتبسة من أعمال روائية) [٥].. سبع روايات من أصل ١١ رواية اقتبست سينمائياً لـ آريك ماريا ريمارك من عام ١٩٢٧ حتى

عام ١٩٧٧ [٦]... كل أعمال جنكيز إيتماتوف تقريباً نُقلَت إلى السينما [٧]... رواية هوجو «لوكريس بورجيا» (١٩٣٣) نُقلَت برؤيات مختلفة بين عامي ١٩٠٨ و١٩٦٠ ثلاث عشرة مرة [٨]... ثلاثون فيلماً عربياً مقتبسة من أعمال روائية وقصصية لنجيب محفوظ بين منتصف الأربعينيات ومنتصف التسعينيات، وعدد مواز من الأفلام التي كتب، أو ساهم في كتابة سيناريوهاتها في الفترة نفسها [٩]... إلخ.

من جهة أخرى، قدّمت الرواية أهم تحولاتها منذ العقدين الثاني والثالث من القرن الماضي بتأثير الفن السينمائي وأساليبه وتقنياته، وبالتوافق مع مرحلة نهوض هذا الفن وانتشاره، وبروز أهميته على الصعيدين الجمالي والاقتصادي: «بحثاً عن الزمن المفقود» لـ مارسيل بروست (١٩١٣ -١٩٢٧)، «عوليس» لـ جيمس جويس (١٩٢٢)، «إلى المنارة» لـ فيرجينيا وولف (١٩٢٧)، «مزيفو النقود» لـ أندريه جيد (١٩٢٦)، «الصخب والعنف» لـ وليم فوكنر (١٩٢٩)، وهو ما ستجري معالجته لاحقاً.

في نقاط الاتفاق والاختلاف بين الفن الروائي والفن السينمائي

تقوم بين الفن الروائي والفن السينمائي بضع نقاط لقاء واتفاق محورية، في الوقت الذي تقوم فيه بينهما بضع نقاط تفارق واختلاف محورية أيضاً. وانطلاقاً من درجة التشديد على هذه أو تلك، تتباين غالبية المواقف في مسألة الاقتباس وفرص نجاحه بينهما.

أ- نقاط اللقاء والاتفاق:

١ - كلا الفنين فنٌّ زمني يشكِّل السردُ أداتَه الرئيسة. السرد التخييلي أساس بغضّ النظر عن صلة هذا السرد وخطوط اتصاله بالواقع والحياة. ولعل هذا مايجعل من تسمية الأفلام التخييلية أفلاماً روائية قضية تتجاوز المصادفة المشار إليها، إلى كونها تسميةً دقيقة الدلالة أيضاً؛ إذ تعود روائيتها إلى اعتمادها بنية سردية تخييلية وليس إلى اعتمادها نصاً روائياً مقتبساً، أي مؤفلماً.

٢ - كلا الفنين يختار الإنسان موضوعاً رئيساً له؛ الإنسان في حياته الداخلية والخارجية، في تجاربه وخبراته كافة: نجاحاته وإخفاقاته.. صحته وسقمه..أحلامه وأوهامه..إلخ: أي كل مايجعل منه إنساناً يعيش ويعاني، بوصفه كياناً له جملة إحداثيات حضور وفاعلية في بحر البشرية الكبير.

٣ - خاصية الاستبطان، التي تمضي بالخيار السردي نحو استبطان الأعماق لتحقيق البحث الإنساني الجدير بالجهد الإبداعي؛ فالفن بعامة، والرواية والسينما بخاصة لايحققان إنسانية مادتهما بالوقوف عند مشارف الشخصية الإنسانية وسطوحها الخادعة، بل يغوصان عميقاً في كثافات البنية الإنسانية وطبقاتها المتداخلة لسبر حقائقها، التي كثيراً ماتتوارى خلف مواضعات الحياة ومظاهرها.

٤ - يشكِّل الواقع بكل خبراته وتجاربه معيناً لاينضب للسرد الروائي، والسرد السينمائي. إن واقعية السرد هذه لاتلغي تخييليته، بل تستند إليها، وتحقق بها قيمتها ومسوِّغها، إذ يبقى السرد الروائي والسرد السينمائي – غالباً – محكومين بهشاشة مادتهما حين يفتقدان مرجعيتهما الواقعية، بوصفها احتمالاً وإمكانا قائما في واقع بعينه، وليس بوصفها إلزاماً بواقع جرى تحققه.

حين تُهمَل هذه المرجعية الواقعية، ينزاح السرد الروائي نحو مواقع السرد الحكائي أو الأسطوري أو الأمثولي أو ماشابه، وينزاح السرد السينمائي نحو مواقع مااصطُلِح عليه بـ السينما التجارية ذات الاحتفاءات الإثارية متنوعة الأغراض، تلك التي عوّدتنا أن تكرِّس نتاجاتها لذائقة جمالية متدنية غالباً.

٥ - الاحتفاء بالبعد التاريخي للسرد، لاستنباط قوانين السيرورة والصيرورة البشرية، ولتوجيه الأضواء الكاشفة على الزمن الحاضر، من جهة خضوعه لهذه القوانين أولاً، ولكونه أحد أشكال تجليها ثانياً، الحاضر بوصفه موضوع ترهين التاريخ، ولحظته الأكثر استهدافاً وتحريضاً لخوض السرد وخيارات قضاياه المطروحة.

٦ - الاحتفاء بخصوبة الذاكرة البشرية للقبض على اللحظات الأكثر تأثيراً في الماضي، تلك التي تفرُّ منا كلما أمعن بنا الزمن في الابتعاد عنها، تماماً كما هو شأن ذلك الزمن المفقود الذي أبحر سرد مارسيل بروست الروائي بأجزائه العشرة: «بحثاً عن الزمن المفقود»، في استعادة تفاصيله المؤثرة، تلك التي بدَّدَ بعضَها، أو ضَبَّبَ رؤيةَ بعضِها الآخر تقدمُ السن والمرض وأعباءُ العيش وأشاغيلُه وهمومُه. أو كما هو شأن ذلك الإبحار السينمائي العذب: «أمار كورد – إني أتذكّر» (١٩٧٣) الذي قدّمه فيلليني؛ أحد أعلام السينما الإيطالية، في العودة إلى سنوات طفولته ويفاعته، بين مرابع الشغب الطفلي والدفء الأسري، وتفتّح الوعي المتدرج على أسرار الذات والعالم والعشق الأول وحلم امتلاكه المستحيل.

٧ - خاصية المكاشفة والبوح بهموم الذات وتجاربها المنسية، أو المتناسية، وما تمنحه من دلالات وقيم جمالية ومضمونية. ولعل هذا يفسّر لنا موقع البناء البيوجرافي - السيري - في التجربة الروائية والسينمائية. إنه أحد محاور السرد الرئيسية لهذين الفنّين، الذي يجعل أعمالاً روائية من طراز عمل بروست المذكور أو عمل جويس «صورة الفنان في شبابه»، أوثلاثية حنا مينة: «بقايا صور، المستنقع، القطاف»، أعمالاً تفيض برهافتها الفنية والإنسانية، وهي تضع اليد على منجم ثرّ للسرد الجميل. وقل الأمر نفسه عن أعمال سينمائية من طراز فيلم فرانسوا تروفو: «الأربعمائة ضربة» (١٩٥٩)، أو «صيف ٤٢» (١٩٧١)، للمخرج الأمريكي روبرت موليجان، أو فيلم فيلليني المذكور، أو «سينما باراديسو» (١٩٨٧) للمخرج الإيطالي: جيوسبي تورناتوري، أو ثلاثية يوسف شاهين: «حدّوتة مصرية، إسكندرية ليه، إسكندرية كمان وكمان» (١٩٧٩- ١٩٩٠)... إلخ.

ب - نقاط التفارق والاختلاف:

١- اختلاف اللغة الإشارية: فإذا ماكان محور البنية الذي يجمعهما هو السرد، فهذا السرد يخضع في كل منهما إلى لغة إشارية مختلفة؛ حيث يعتمد الفن الروائي اللغة المكتوبة، التي تخضع في أداء معانيها لأنماط التركيب الخاص بالأحرف والكلمات، فإن الفن السينمائي يعتمد اللغةَ السمعية البصرية، التي تخضع لبناء حركي - صوتي يقوم على استثمار ممكنات ثلاثة للتجسيد الحركي: حركة الممثلين والعناصر الأخرى داخل الكادر، حركة الكاميرا، شكل التوليف المُعْتَمَد (المونتاج) للّقطات، بالتوافق أو التضاد مع مفردات الشريط الصوتي وعناصره.

٢- حرية زمن السرد أو تقييده: حيث التحرر النسبي لزمن السرد الروائي من حدود الطول، وإملاءات زمن القراءة ومواضعاته، على نحو يتيح الفرصة كاملة لانضواء عمل روائي قصير من طراز «الشيخ والبحر» (١٩٥٢) للكاتب الأمريكي أرنست همنجواي، وعمل روائي مسرف في الطول، وتعدد الأجزاء، من طراز «ملحمة أسرة فورسايت» (١٩٠٦ -١٩٣٣)، للكاتب الإنجليزي جون جالزورثي، أو رباعية توماس مان: «يوسف وإخوته» (١٩٣٣)، أوخماسية «مدن الملح» (١٩٨٤ - ١٩٨٨)، للروائي العربي سعودي الأصل عبد الرحمن منيف، تحت لافتة الجنس الروائي، في حين يَحول دون إطلاق زمن السرد الفيلمي

حدودُ زمن المشاهدة الاصطلاحي الذي لايتجاوز تسعين دقيقة غالباً، ومئة وثمانين دقيقة في حالات نادرة. وهي مسألة تعود إلى جملة نواظم وتداخلات مادية وفنية ونفسية؛ فليس بوسع أي مخرج سينمائي، حتى لوتجاوزنا جدلاً الشرط المادي والفني لعمله، تثبيت مُشاهديه في مقاعدهم لمتابعة مايعرضه عليهم لمدة تزيد على الحدود الزمنية الوسطية المشار إليها للزمن الفيلمي.

٣- تباين زمن الوصف وزمن السرد: حيث يطول في الرواية زمن الوصف ويقصر في السينما؛ إذ يستطيع محقق الفيلم آن يحصر في كادر واحد لاتستغرق مشاهدته بضع ثوان ما يملأ صفحات تستغرق قراءتها أضعافاً زمنية. إن صورة واحدة تساوي ألف كلمة كما تقول الحكمة الصينية، فوصف الروائي الإنجليزي تشارلز ديكنز لـ مَس هافيشام، لدى دخول بيب للمرة الأولى إلى حجرتها يستغرق في نصه الروائي: «الآمال الكبيرة» (١٨٦٠ - ١٨٦١) صفحة كاملة تحفل بتفاصيل ملامحها وجلستها وملابسها والجو الخاص والغريب الذي تحيط نفسها به، أما فيلم المخرج الإنجليزي الشهير دافيد لين الذي آنجزه عام ١٩٤٦ عن هذه الرواية، والذي حمل العنوان نفسه، فقد قدّم كل هذا الوصف التفصيلي دفعة واحدة للمشاهد منذ دخول بيب غرفة مس هافيشام حتى مغادرتها.

على العكس من ذلك، ما يتصل بتباين زمن السرد بين العمل الروائي والعمل السينمائي، إذ إن سطراً كتابياً واحداً قد لايتجاوز زمن قراءته خمس ثوان، ربما تطلب سلسلة من اللقطات السينمائية التي تستغرق زمناً فيلمياً يبلغ أضعافَ هذه المدة. ولنضف آيضاً إمكان تلازم الوصف والسرد في المشهد السينمائي، واستحالة ذلك في العمل الروائي، بما يُملي التناوبَ بينهما؛ أي توقفَ السرد لحظة الوصف والعكس. إن وصف مس هافيشام المشار إليه في الفيلم المذكور - مثلاً- يستمر ماثلاً خلال مشهد اللقاء كله، في حين أن التناوب بين السرد والوصف كان ملزماً في النص الروائي، لسبب بنيوي، وليس إرادياً .

٤ - أحادية الإبداع وجماعيته: حيث يكتب الروائي عمله وحيداً فيتحمَّل وحده مسؤولية كل حرف فيه، في حين يخوض المخرج السينمائي عمله الفيلمي مصحوباً بطاقم من الفنيين المساهمين معه في إنجازه: كاتب القصة، والسيناريو، والحوار.. المنتج والمونتير ومدير التصوير والمنتج المنفذ ومساعد المخرج (أو مساعدوه) ومهندس الديكور والمؤلف الموسيقي... إلخ، إضافة إلى الدور والعبء الكبير الذي يتحمّله الممثلون، وحجم المسؤولية التي تقع على

عاتقهم في نجاح الفيلم أو إخفاقه. ولايغيّر من الأمر شيئاً اعتمادُ بعض المخرجين مايُصطلَح عليه بـ «سينما المؤلف»؛ فالمخرج المؤلف هذا ليس بمقدوره الاضطلاع الفردي بإنجاز عمله، حتى لو تحمّل مسؤولية غالبية مفاصل هذا العمل.

والمخرجون الهواة أيضا لايمكنهم القيام بذلك، لأنهم غير قادرين - على الأقل - على إلغاء دور الممثلين في أعمالهم، إلا بالمقدار الذي يستطيعون فيه إلغاء طبيعة أعمالهم نفسها، بوصفها أعمالاً سينمائية يحتل البشر موقعهم الطبيعي فيها، لابوصفها مشاريع تصوير طبيعة صامتة أو شبه صامتة.

نقاط اللقاء والافتراق هذه تتمحور حول مااصطُلح عليه بالفيلم الروائي الطويل، مادمنا بصدد علاقة الرواية بالسينما؛ أي موضوع بحثنا حكماً، وهو مالفتنا النظر إلى دلالته السردية التخييلية، بعيداً عن كونه مقتبساً أو غير مقتبس عن نص روائي ما. وبسبب من نقاط اللقاء والافتراق هذه؛ تمتلك العلاقة بين النص الروائي والفيلم السينمائي خصوصية إبداعية شديدة الأهمية. إنه حوار الإبداع الذي ينتج ثماره في جدل ذلك اللقاء الخصيب بين جنسين فنيين، تلك الثمار التي ماكان من المتاح إنتاجها بالقدر نفسه من القيمة في أحادية الأداء الإبداعي لكل منهما.

من أكثر المتحمسين لتوكيد نقاط اللقاء والاتفاق بين الفن الروائي والفن السينمائي، بوصفها خاصيات بنيوية قائمة في كل منهما، الباحثُ الروائي والأكاديمي الأمريكي المعاصر ليونيل إيدل، الذي يرصد سلسلة من المؤشرات الدالة على هذا الصعيد، فالروائيون - وفقاً لآراء إيدل - قد سعوا منذ البداية إلى أن يُصبحوا «آلة تصوير» تمتلك الحركة عبر الزمان والمكان، فحيثما وجهنا أبصارنا في القرن التاسع عشر، استطعنا أن نراهم يُعنوْن بالعين المصوِّرة والحركة المصوَّرة.

ويضرب إيدل أمثلةً عديدة على مايمكن عدّه حساسية سينمائية في تجارب روائيين لم يعرفوا السينما، ولم يعش غالبيتهم زمن بداياتها ولازمن انتشارها وسيطرتها؛ فـ بلزاك (١٧٩٩ - ١٨٥٠) مثلاً، يتنقل بنا في سرده من المدينة إلى الشارع، ومن الشارع إلى البيت، ومن غرفة إلى أخرى، وتولستوي (١٨٢٨-١٩١٠)، يمتلك في افتتاح «آنا كارنينا» (١٨٧٦ - ١٨٧٧) «إحساساً فاخراً بالمونتاج»، وفلوبير يصوِّر عمودياً وأفقياً«pan»، ويصور عن كثب «close- up»، ويقوم بتداخل صوتي بين البعيد والقريب، ويستثمر خصائص هذا التداخل حين

تسقط كلمة «قذارة» من خطبة في الخارج على حديث الحب السطحي بين مدام بوفاري وحبيبها رودولف، وهما يعيشان علاقتهما الجسدية ويثرثران. وهنري جيمس (١٨٤٣ - ١٩١٦)، كان يمتلك «عين الكاميرا» تحت قناع «الصورة» و«المشهد»؛ حيث يتفحص القارئ في رواية «السفراء» (١٩٠٣) كلاً من غوستر وستريثر بعين كل منهما حين يتفحص الآخر في النص، ثم يتفحصهما معا بالابتعاد قليلاً عنهما وهما متقابلان.

ويستمر إيدل في عرض شواهده وصولاً إلى زمن كتابة مقالته وهي السبعينيات الأولى، فجيمس جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) في «يوليسيس» (١٩٢٢) مثلاً، يقدِّم عملاً سينمائياً في كثير من جوانبه: ليل المدينة بمشاهده المكبّرة المتدافعة، والاختيار الدائم في المونتاج، والالتصاق الصادق بـ دبلن الواقعية لا المتخيلة... جويس الذي يكتب إلى أخته أو عمته أن تعدّ الخطوات في أحد الدهاليز كي تكون صورتها في كتابه ذات مصداقية فوتوغرافية، والذي كان فخوراً بتسجيل معالم دبلن وأسمائها الواقعية... «إن يوليسيس مسلسل بالصوت والصورة» على حد تعبير إيدل. ثم، ألم يحاول ألان روب غرييه، أن يقلب روايته إلى سلسلة لقطات سينمائية، وأن يمحو تأثير الكلمات من روايته قدر المستطاع، ألم يكتب سيناريو فيلم «العام الفائت في مارينباد» الذي أخرجه سميّه ومواطنه الفرنسي ألان رينيه...إلخ.. إلخ؟ (١٠).

ربما تتمتع الآن حماسة إيدل لكلا الفنين بكثير من القبول، لكنها لم تكن كذلك قط في مراحل سابقة. ولعلّه من المفارقات اللافتة على هذا الصعيد ذلك التباينُ الملحوظُ مثلاً في موقف الشاعر والجمالي الفرنسي الشهير بول فاليري (١٨٧١ - ١٩٤٥) إزاء فَنَّي الرواية والسينما، على الرغم مما بينهما من وجوه اللقاء والاتفاق؛ فـ فاليري الخصم الشهير للفن الروائي الذي حاصره بتصنيف توثيقي يهمل مرة واحدة كلَّ قيمه الفنية، والذي غدت جملته التي يجاهر بها باحتقاره وترفّعه عن ممارسته، جملةً شديدة الشيوع وشديدة الدلالة في آن معاً: «لن أكتب يوماً: خرجت الماركيزة من منزلها في الساعة الخامسة لتناول الشاي»، فاليري هذا، يقف بإجلال شديد أمام السينما، وهو يُرسِل القول بما يشبه النشوة الصوفية في توصيف حالة العشق الشامل الذي تلمُّ به في حضرة هذا الفن:

«نفسي بهذه الفتن مقسمة. إنها تعيش على الستارة، الربانية في عظمتها، والمفعمة بالحيوية؛ إنها تشارك في آهوائها الأشباح التي عليها تظهر، وتتشرب

تصرفاتها: كيف تبتسم، وكيف تقتل؛ وكيف تفكر بصورة مرئية.... لست أريد حياة بعد اليوم، فالحياة بعد اليوم ليست إلا تشبهاً. إني لأعرف المستقبل عن ظهر قلب» (١١).

آهي حماسة الناقد الشاعر الذي يدفع قلمَه ومواقفَه أحياناً، قدْرٌ ملموس من النبرة العاطفية المتطرفة ؟.. أم هي حرارة الشعر السينمائي الذي يقف فاليري عليه وأمامه خاشعاً مسحوراً، بوصفه الشاعرَ والجماليَّ المتحمس لقضايا الحدس والحلم في الخلق الفني، الذي ينفر من الواقع، في زمن بدا فيه الفن السينمائي، الوافد السابع على سلسلة الفن المكرّس شديدَ الاحتفاء والوعد بعوالم حدسية وحلمية غير قابلة للنضوب ؟.. أم هو سحر الجديد، كل جديد؟

مايهم في ذلك كله هو أنّه مامن رأي معارض لأي من الفنين المذكورين يستطيع أن يحجب أهميتهما كليهما، أوخصائصهما المشتركة، أو سلسلة التأثيرات والاستلهامات والتصاديات المتبادلة التي تربط بينهما.

«رواية - سينما.. تأثيرات واستلهامات متبادلة»

يقودنا بحث نقاط الاتفاق والاختلاف بين السرد الروائي والسرد السينمائي، ونحن نلاحظ القيم الإبداعية الرفيعة التي حققها ويحققها هذان الفنّان، إلى موقع آخر في القضية، وهو ملاحقة أهم التصاديات والتأثيرات المتبادلة بينهما عبر العقود المشتركة لرحلة كل منهما، وذلك منذ استطاع الفن السينمائي أن يتجاوز مرحلة تصوير الحركة الخالصة والافتتان بها، نحو بناء سردي محكم شكلاً ومضموناً ذي خصائص اصطلاحية تجعل منه موضوعاً فنياً جديراً بالدراسات الجمالية، شأنه شأن سواه من الفنون.

إن نقاط التوافق المشار إليها بين الفنَّين قد منحتهما قابلية خاصة للانفتاح على التأثيرات والاستلهامات المتبادلة، أما نقاط التمايز والاختلاف، فربما تكون لعبت دوراً مهما في الوصول إلى نتائج إبداعية لم يكن الوصول إليها متاحاً في الحال الأولى، وهو ما سنعود إلى بعض التفصيل فيه، لدى تناول قضية الاقتباس لاحقاً.

ليس من جنس فني بعيدا عن التطور والحراك، وإذا ماكانت الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر قابلية لذلك، بوصفها شكلاً فنياً جديداً نسبياً، مرناً ومفتوحاً وغير مستنفد، في اتساعه لقضايا الحياة كلها وخبراتها وتجاربها، فقد كان لتأثيرات اللغة السردية السينمائية دورٌ شديد الأهمية في حراك

البنية الروائية وانفتاحها على العديد من الأساليب والتقنيات وأدوات التعبير الجديدة التي اعتمدتها السينما.

لكن البنية الاصطلاحية للفيلم كانت خاضعة هي الأخرى لحراك وتحولات مستمرة أيضاً؛ فلم يكن لواحدٍ من هذين الفنَّين المذكورين أن يخوض حراكه بمنأى عن الآخر، منذ بدأت خطوط سيرهما تتقارب وتتوازى. في سياق مثل هذه التحولات والتفاعلات الجدلية بين الفنَّين، لم يعد من المتيسر، أو المهم معرفة أي الطرفين يسبق الآخر في تحولاته؛ أي الفنَّين يتحول، وأيهما يتأثر بهذا التحول؛ ثمة حالة تفاعل وتأثير متبادل جدلية خصيبة ومستمرة، تجعل كلاً منهما في موقع المؤثر والمتأثر في آن معاً. مايهم أولاً في هذه العملية، وعلى الرغم من إمكان رصد بعض الترابطات الزمنية في هذا السياق، هو أن نلاحظ بعض خطوط التحول والتأثير الرئيسة وملامحها :

١ – التزامن ومرونة الزمن السينمائي

التزامن هو المعطى السينمائي الأهم الذي ترك تأثيره على الفن الروائي، وإذا ماكان هذا المعطى يشكِّل خاصية محورية في العرض السينمائي، إذ يتيح عرض حدثين وقعا في زمن واحد، وذلك باعتماد «المونتاج المتوازي»، أو تقاسم صورتين «كادراً» واحداً (سينما اللقطة)، وهو مايمنح السرد السينمائي فرصاً وإمكانات تعبيرية أكثر غنى وتأثيراً، فإن الرواية بإفادتها من هذا المعطى السينمائي، قد دفعت هي الأخرى بفرصها التعبيرية خطوات متقدمة إلى الأمام، وهو ما يمكن أن نلاحظه – مثلاً – بوضوح في تزامن أحداث التجربة الشخصية وجزئياتها في وعي بطل «بحثاً عن الزمن المفقود»، حيث تتوازى وتستعاد تجارب معيشة منذ ثلاثين عاماً، أوأكثر أو أقل، مع تجارب معيشة في زمن السرد؛ إنَّ تَذَوّق قطعة من حلوى المادلين مغمّسة في كأس من الزيزفون المغلي لـ مارسيل الكهل المستسلم لأوجاع الجسد والنفس، تستحضر من رماد ذاكرة اليفاع كل تلك النشوة واللذة البعيدة التي مضت عقود من الزمن على انصرامها لتذوق الطعم نفسه، ليس ذلك فحسب، بل هي تشكل مفتاحاً لتوازي الأزمنة والمشاعر والأحاسيس والتجارب وتداخلها وتبادلها بين مارسيل الحاضر ومارسيل الماضي. إنه التزامن المتحقق في الوعي، الذي يشير ببساطة إلى تأثيرات الفن السينمائي وسحر التزامن الخاص فيه. وقل الأمر نفسه عن تأثيرات التزامن السينمائي على بناء «عوليس» جيمس جويس؛ حيث يمتد

قطاع أفقي لـ دبلن يشكّل موسوعة تفصيلية عن شوارعها وحوانيتها ومتاجرها وشركاتها ومدارسها وعلاقاتها وحياتها الخاصة والعامة، بعدد صفحات يتجاوز سبعمائة صفحة فيما لايتجاوز زمناً قصصياً هو ثماني عشرة ساعة. إن اختزال زمن القصة هنا إلى مثل هذا العدد من الساعات، يكاد يلغي حركة الزمن الحقيقي ويستعيض بها الحركةَ في المكان: المكان الفسيح الذي هو مدينة دبلن كلها. ولعله مما يمتلك دلالته على هذا الصعيد، مايشير إليه أرنولد هاوزر بقوله: «في وسع المرء أن يقرأها بأي تعاقب يختار» فليس مهماً أن يكون لقارئ «عوليس» معرفة بالسياق السردي [١٢]، وهو ما يذكّرنا بملاحظة الروائي الجزائري الطاهر وطّار في صدد شكل القراءة الذي تمليه روايته «تجربة في العشق» (١٩٨٩)، إذ يقول:

«الفصول مختلطة، يمكن وضعها كما صادف، كما يمكن قراءتها بالتسلسل التصاعدي مثل التسلسل التنازلي، وبدون أي تسلسل» [١٣].

يشير هاوزر أيضاً في هذا الصدد، في الموقع نفسه، إلى أن جويس نفسه لم يكتب روايته وفقاً لتسلسل الفصول، بل كان يعمل في فصول متعددة في وقت واحد. إن شكل اشتغال جويس على روايته يستعيد بوضوح شكل اشتغال مخرجي الأفلام على أفلامهم. وها نحن مرة أخرى أمام معطى التزامن ذي الجذر السينمائي في السرد الروائي الذي ميَّزَ النقلة المهمة في البناء الروائي لرواية القرن العشرين منذ عقودها الأولى، ففي كل النماذج المذكورة نلاحظ تقطّع المتصل الخطي للسرد، جنباً إلى جنب مع التدفق المفاجئ للأفكار والحالات النفسية، ونسبية معايير الزمان وافتقارها إلى الاتساق التجريبي؛ أي مرونة الزمن بعامة وحركته بين الحاضر السردي و«الاسترجاع» و«الاستشراف» اللذين يخترقان اطّرادَ سياقاته الصاعدة. وذلك كله يحيلنا على تأثيرات التزامن ومرونة الزمن السينمائي وجملة الحلول السينمائية لتحقيقهما.

٢ – تجربة الحضور

ونعني بها توكيد اللحظة المعيشة في السرد، وتوظيف الماضي لبلورتها ومنحها مزيداً من العمق. إن قوة الحاضر السينمائي من جهة كونه حاضراً معيشاً أو مجرّباً زمن العرض، وتأثير الصورة التي لاتُمَثِّل الأشياء، أو تروي عنها، بل تُحضرها إلى ساحة إبصارنا؛ فـ «مع السينما فإن الكائنات والأشياء نفسها هي التي تظهر وتتكلم، وليس ثمة ماهو وسيط بينها وبيننا، المجابهة تتم

بشكل مباشر، والدال والمدلول هما شيء واحد»[١٤]، إن قوة الحاضر هذه قد تركت آثارها على المادة الروائية السردية التي كانت حتى ذلك الحين، تجد مرجعيتها في قصة ماضية محددة تصوّراً أو واقعاً، تَقْصر مهمتَها على استعادتها على النحو الأكثر ملاءمة. لقد أخذ الحاضر يتسلط على السرد ويهيمن عليه. وهذا مايوجزه ألبيريس ويوجز تجلياته بدقة إذ يقول:

«لقد حمل تأثير السينما إلى الرواية.... مطلباً جديداً: الحضور. فقد صار على الشخصية أن تفرض نفسها عن طريق الصورة الحاضرة، المعيشة في الحاضر لا في ماضٍ قصصي. أو عن طريق الصوت والخطاب، والمونولوج وامتحان الضمير، لا على أنها إنسان تُروى حكايته، بل على أنها فرد حاضر أثناء قراءتنا»[١٥].

تُمَثِّلُ «سينما اللقطة» التطور القياسي لقضية الحضور، تطوراً افتتحه المخرج السويدي أنجمار برجمان بما يشبه الثورة في مسار الصورة السينمائية في فيلمه «الفراولة البرية» (١٩٥٧)، حيث يجتمع في كادر واحد - مثلاً - من دون قطع، الماضي والحاضر مكونين وحدة زمانية مكانية ماثلة في الحاضر (الشيخ الذي يستعيد ماضيه مثلاً يمين الكادر، والماضي المستعاد في ذاكرة الشيخ يسار الكادر).

وفي فيلم «هيروشيما حبيبي» (١٩٥٩) لـ آلان رينيه الذي كتبته مارجريت دورا، وهي واحدة من أقطاب الرواية الجديدة، يجتمع أيضاً في كادر واحد مدينة نيفير الفرنسية في شماله ومدينة هيروشيما المنكوبة في يمينه، بما يتيح تزامناً وحضوراً لمأساة كل من الشخصيتين المحوريتين في الفيلم في آن معاً: المرأة الفرنسية المنكوبة في حبها جندياً ألمانياً قضى بين يديها وعوقبت بسببه، والرجل الياباني المنكوب بدمار مدينته الذرّي الذي لاتزال تأثيراته ماثلة ومعيشة مادياً ومعنوياً. مأساة مزدوجة يستعيدها كلٌّ من المرأة الفرنسية، والرجل الياباني اللذين التقيا مصادفة ليلة واحدة في هيروشيما بعد قرابة عقد من الزمن على المأساة الخاصة بكل منهما. وفي بعض مشاهد «الصحراء الحمراء» (١٩٦٤) لـ مايكل أنجلو أنطونيوني يقسم الكادر إلى مقدمة وخلفية تعرض المقدمة جوليانا (بطلة الفيلم)، وتعرض الخلفية مشاعر جوليانا وإحساساتها الغائمة التي تكشف حاضر مشاعرها وأحاسيسها القلقة والمرتبكة والمشتتة، وهي مجموعة تداخلات لونية مضببة ومتداخلة ومتماهية بعضها في بعضها الآخر...إلخ.

إذا ماكانت سينما اللقطة تمثل التطور القياسي لقضية الحضور، كما في الأمثلة الماضية، فإن أعمالاً سينمائية أخرى كثيرة قد اعتمدت في مادتها السردية نفسها على توكيد مثل هذا الحضور عبر أحداث ليلة واحدة أو يوم واحد، يستعيد أحداثاً وتفاصيل ماضية تكشف وتضيء وتعمّق دلالات كثيرة للحاضر الذي هو هدف السرد وزمنه المحوري؛ من طراز فيلم «العشاق» للمخرج الفرنسي لوي مال، أو فيلم «بزوغ الفجر» للمخرج الفرنسي أيضاً مارسيل كارنيه، أو «الليالي البيضاء» للمخرج الإيطالي لوشينو فيسكونتي، أو «الليل» للمخرج الإيطالي أيضاً مايكل أنجلو أنطونيوني... إلخ.

هذا الحضور الكثيف المكتَشَف تدريجياً بإضاءات الماضي وأحداثه يلتقطه الفن الروائي، فيمنح سرده حيوية مؤثرة وقيماً تعبيرية وجمالية لم يكن توافرها متاحاً، في سرد خطي صاعد ينطلق وينمو باتجاه واحد من الماضي إلى الحاضر:

في روايته «بينما أرقد محتضرة» (١٩٣٠) يستحضر فوكنر، شخصيات روايته الخَمْسَ عشرةَ بتداعياتها وأفعالها في حاضر له خصوصيته هو احتضار الأم، إن الماضي المستعاد في تداعيات هذه الشخصيات، و«مونولوجاتها» بإضاءته واستضاءته يعمّق فهمنا لطبائعها في حاضر مُحَفَّزٍ بترقبٍ وانتظارِ حدثٍ نوعي مهم هو موت الأم.

وقريباً من صيغة هذا الطغيان للحاضر الخاص واستهداف اكتشافه وإضاءته، عَمَلُ الروائي الألماني هرمان بروخ: «موت فيرجيل» (١٩٤٥)، حيث احتضار الشاعر الروماني عبر أربع وعشرين ساعة يشغل صفحات الرواية كلها (٥٣٣ صفحة في النص الأصلي). إن الرواية كلها ليست سوى مونولوج طويل يحتضن حياة كاملة ويستعيدها في حاضر ساعات الاحتضار، فيكشف المغزى العميق في احتضار فيرجيل الشاعر والإنسان.

وهل سرد بروست في النهاية سوى حالة حضور طاغ لكل ما مضى عبر لحظة هي مزيج من توق مريض وحلمه، وبحثه عن عزاءٍ في حاضر قاهر فقدت فيه الحياة بهجتها.. إلخ؟

تُعَدُّ الرواية الجديدة، التي انطلقت في فرنسا الخمسينيات، المثالَ الأكثر وضوحاً لاستلهام قضية الحضور السينمائي، وذلك في زرع المغامرة (القصة) في هذا الحاضر، بوصفها احتمالاً، أو إمكانا، أو حلماً، أو وهماً ينشأ ويتفتّح خلال العملية السردية نفسها، وليس بوصفها منجزاً واقعياً أو تخييلياً تستعيده هذه

العملية السردية. وكثيراً ما يتوحد في هذا الحاضر السردي المدفوع إلى صيغ قياسية السارد والقارئ باستخدام ضمير المفرد أو الجمع المخاطب، وخصوصاً في أعمال صموئيل بيكيت؛ ففي رواية «الجمعية» (١٩٨٠) مثلاً، يغدو صوت السارد صوتَ شخص يمتطي ظهر البطل في الظلمة، ولايكف عن توجيه الكلام إليه بصيغة مخاطَب يتوحّد فيها القارئ والبطل بوصفهما فردَين يتلقيان خطاباً واحداً، يتطابق فيه زمن السرد وزمن القصة وقارئ الخطاب وبطله.

ولعله مما يمتلك دلالته في هذا الخصوص، أننا في فيلم جان لوك جودار «على آخر نفس» (١٩٦٠)، الذي شكّل التتويج الأهم لانطلاقة الموجة الجديدة في السينما، هذه الحركة التي تُعَدُّ تصادياً زمنياً وفنياً مع الرواية الجديدة، نلاحق في لقطة طويلة سيّارة (ترافلنج) لايتخللها أي قطع، بطلَ الفيلم جان بول بولموندو الذي يلعب دور لص وقاتل يمشي في الشانزيليزيه بمظهره العادي (مظهر بولموندو الممثل). ضمن ديكور واقعي خالٍ من أي تزيين، هو الشارع نفسه في حركته وحياته اليومية، وكأننا في رصد تسجيلي له - نحو موعد مع شخص سيسلمه مبلغاً مالياً، خلال ذلك يتجمع المارة - واقعياً - على الرصيف لمشاهدة موكب ديجول مع ضيفه أيزنهاور. يلفت المشهدُ بلموندو، فيتوقف لحظة ثم يقترب متأملاً. وهذه تفاصيل لاصلة لها بالسيناريو المكتوب للفيلم، يلتقطها راؤول كوتار مصورُ الفيلم ويحافظ عليها جودار في الفيلم، مؤكداً خاصية الحضور السينمائية وواقعيتها التسجيلية وتصعيدها الدال في الموجة السينمائية الجديدة (١٦).

٣ - التوليف (المونتاج)

لعل التوليف (اختيار وتقطيع وتركيب اللقطات) واللقطة المقرَّبة هما الاكتشافان الأكثر أهمية في تاريخ الفن السينمائي. وإذا ماكانت الرؤية التوليفية خاصية قائمة في صلب عملية الوعي واللاوعي البشرية، ومن ثم بوصف الرواية في جوهرها رصداً وكشفاً لهذه التجربة في مستوياتها المختلفة (الداخل والخارج، المعيش مادياً والمفكَّر به... إلخ)، فقد كان الكشف متاحاً عن جذور الرؤية التوليفية، ليس في الأعمال الروائية فحسب، بل وفي الأنماط السردية السابقة عليها كالأسطورة والملحمة والحكاية و«الرومانس».. في «إلياذة» و«أوديسة» هوميروس، و«ألف ليلة وليلة»، كما في «آنا كارنينا» تولستوي أو سواها من الروايات. لكن السينما، منذ تجارب السينمائي

الأمريكي داود وورك جريفت في العقد الثاني من القرن الماضي، والسينمائيَّيْن السوفيتيين: فيسفولد بودوفكين (وُلِدَ عام ١٨٩٢) وسيرجي أيزنشتاين (وُلِد عام ١٨٩٨)، قد جعلت من المونتاج قضية جمالية لها اصطلاحاتها وأبعادها المفهومية الدقيقة ومقارباتها النظرية والإبداعية، ومن ثم فقد كان لها منظِّروها ومؤيدوها المتحمسون، وخلافاتهم واتفاقاتهم، كما كان لها معارضوها المتحمسون أيضاً.

لقد استقبلت الرواية التأثيرات التوليفية القادمة من حقل النظرية والإبداع السينمائي، فجعل الكثيرُ من الكتابات الروائية من البنية التوليفية للسرد سمةً رئيسية في بنائه السردي. وإذا ماعُني التنظير المونتاجي بتحديد خصائص أنواع التوليف، كما فعل بودوفكين بتحديده وتمييزه لأربعة أشكال توليفية: التناقض، التوازي، التماشي، التوليف الذي يعتمد على اللازمة (١٧)، أو كما فعل أيزنشتين بتعريفه وتمييزه لكل من «المونتاج التدريجي» و«المونتاج وفقاً لاتجاه الكاميرا» و«المونتاج الشكلي» (١٨)، فقد وجدت الرواية في هذه الخصائص والتنويعات فرصاً لإثراء بناها السردية، بغض النظر عن الخوض النظري في شروح وتفاصيل هذه العملية. ومما لاشك فيه أن أعمالاً سينمائية محددة قد امتلكت قوة تأثير خاصة في هذا السياق من طراز فيلم «التعصب» (١٩١٦) لـ داود وورك جريفت، و«المدرعة بوتمكين» (١٩٢٥) لـ أيزنشتاين، و«الأم» (١٩٢٦) لـ بودوفكين، حيث يمكن عدّ هذه الأعمال علاماتٍ تأسيسيةً مهمة في سياق مسيرة فن التوليف السينمائي، وخصائصه.

هكذا، قد يكون بمقدورنا الحديث منذ ذلك الحين عن استلهامات وتطويرات وتفاعلات توليفية مهمة في النتاج الروائي لـجيمس جويس، وفيرجينيا وولف ووليم فوكنر، وميشال بوتور، وإيتالو كالفينو... وصولاً إلى كثير من تجاربنا الروائية العربية (المعاصرة على نحو خاص)، من طراز تجارب محمد يوسف القعيد وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني وعبد الرحمن منيف ورجاء عالم ونبيل سليمان وخيري الذهبي... إلخ.

في رواية «النخل البرّي» (١٩٣٩) لـ وليم فوكنر مثلاً، يقوم نمط من المونتاج المتوازي في بناء سردي يعتمد قصتين متداخلتين هما: النخل البري، والرجل الشيخ، تروي أولاهما قصة حبيبين يضحيان بكل شيء من أجل الحب ثم يخسرانه، وتروي ثانيتهما قصة رجل وجد حبه ثم أمضى زمن السرد كله في الهرب منه. إنه نوع من التوليف الطباقي يقوم بنائياً على تداخل فصول كل من

القصتين تبعاً لمقتضيات دلالية تربط بينهما وتسوغ هذا التوليف [١٩]. وفي رواية كالفينو «نعم مسافر في ليلة شتاء» (١٩٧٩)، تتداخل قصص عديدة وشروحها وقصص قراءاتها على نحو يخلق من تنوع التوليف وكثافته بنية سردية متخمة بتداخلاتها الحكائية، تؤكد أولوية امتلاء المخزون الذاكري للروائي بحكايات غير قابلة للنضوب، كما يؤكد ويرغب كالفينو نفسه [٢٠].

لكن هذا البناء الروائي التوليفي ذا الجذور السينمائية يندفع إلى حدوده المفرطة في بعض التجارب الروائية العربية، ففي روايات صنع الله إبراهيم مثلاً، ومنذ روايته «نجمة أغسطس» (١٩٧٤)، ثم «اللجنة» (١٩٨٠)، يصل الاحتفاء بالتوليف حداً يتاخم الولع: إذ تغدو معه روايته «ذات» (١٩٩٢) مهرجاناً حقيقياً من المختارات الصحافية والإذاعية والتلفزيونية والإعلانات والأخبار المتداولة... إلخ، مختارات غير مؤسلبة روائياً في الغالب الأعم من الحالات، تتجمع في فصول متناوبة مع الفصول التي تلاحق حكاية ذات، منذ بداية النص الروائي حتى نهايته. إنه نوع من التوكيد الفكري في قالب ذي شكل حيادي ظاهري، يبدو كأنه لايتجاوز في هدفه تذكير القارئ بالشرط العام التاريخي السياسي الاقتصادي الاجتماعي الذي تجري فيه أحداث حكاية ذات، في حين أنه يستهدف أولاً إدانة هذا الشرط. إن الإسراف في تجميع تفاصيل وثائقية مختلفة المصادر ذات مؤشر سلبي إلى واقع قائم، وتوليفها بغير أسلبة بالتوازي مع المادة التخييلية التي تحكي عن حياة ذات، تحمل توكيداتها الفكرية المشار إليها في صيغة بناء هذا العمل نفسها؛ شيئاً ما أشبه بعصا «مسحّراتي» ينقر بغير كلل سلسلة مكاشفاته المؤرقة كي يوقظ وعياً غافياً.

٤- الرؤية الرباعية

في عام ١٩١٦ أنجز جريفث فيلمه «التعصب»، والفيلم يعتمد توليفاً لأربع حكايات من أزمنة تاريخية مختلفة تقدّم كل منها نموذجاً تاريخياً للتعصب؛ أولها سقوط بابل بيد الشاه الفارسي كورش، بسبب تعصب الكهنة، وثانيها صلب يسوع المسيح بسبب تعصب الأحبار اليهود، وثالثها مذبحة بارتليمي التي قُتِلَ فيها في إحدى ليالي عام ١٥٧٢ قرابة خمسين ألفاً من البروتستانت، ورابعها اتهام عامل بريء في جريمة قتل؛ انتقاماً دبّره ضدّه أربابُ العمل لاشتراكه في إضراب عمالي مطلبي.

هذه الصيغة الرباعية للسرد لم تكن جديدة تماماً آنذاك: على الأقل كان أمام الناس السردُ الرباعي لقصص القسم الأول من الجزء الثاني من الكتاب المقدَّس: «العهد الجديد»؛ أي الأناجيل الأربعة المتتالية فيه: إنجيل متّى، إنجيل مرقص، إنجيل لوقا، إنجيل يوحنا، مع تبايناتها النسبية، التي تعود كما فسَّرها عباس محمود العقّاد، إلى تباين خصائص الجهة التي تَوَجَّهَ إليها كلٌّ منها [٢١]. وقصص جوناثان سويفت الأربع في مؤلفه الشهير: «رحلات جوليفر» (١٧٢٦). لكن سحر الفن البصري الجديد، ومهارةَ إبداعٍ سينمائيٍّ من طراز جريفت، ومن ثم المقدرة الفنية والتعبيرية العالية للفيلم، مضافاً إلى ذلك نسبية تباين أجزاء الرباعية الإنجيلية، وتماثل شخصية جوليفر في رحلاته الأربع، كل ذلك ساهم - على مايبدو - في توكيد القيمة الفنية الخاصة في رباعية جريفت السينمائية، وتحوّلها بعد ذلك إلى نموذج يُحتذى في السرد الروائي والسرد السينمائي في آن معا.

هكذا غدا السرد الرباعي بوصفه منظوراً ذا وجوه أربعة إلى قضية واحدة، أو بوصفه رؤية واحدة إلى قضايا أربع، أحد المؤثرات ذات الطاقة التشكيلية والفلسفية المهمة في بناء السرد الروائي.

في «الصخب والعنف» (١٩٢٩) لـ وليم فوكنر، نتعرف على الرواية ذات الرؤية رباعية الوجوه عبر مأساة انحلال أسرة أمريكية أرستقراطية في الجنوب، في إطار الانحلال العام الذي أصاب هذا الجنوب بعد الغزو الشمالي له، من خلال حكايات أربع عن حياة الأسرة وعلاقات أبنائها، تحكيها أربع شخصيات من هذه الأسرة، أولها: بنجي المعتوه، وثانيها وثالثها: شقيقاه كونتن وجاسن، ورابعها: المؤلف. إن كلا من هذه الحكايات تكشف - إلى جانب تباينات رؤية شخصيات الرواية إلى الأحداث نفسها- خصائصَ كل شخصية منها: عاطفية بنجي وطاقة الحب غير المشبعة لديه، وحساسية كونتن ومنظوماته القيمية المتأصلة، وجشع جاسن وأنانيته وتهالكه على الثروة، وموضوعية المؤلف وحرصه على الحقيقة.

ويعتمد الروائي الأيرلندي لورانس داريل الشكلَ والرؤيةَ الرباعية في عمله الروائي ذي الأجزاء الأربعة: «رباعية الإسكندرية» (١٩٦٧ - ١٩٦٠)؛ إذ يُرْوَى كل جزء منه وهي على التوالي: «جوستين»، «بالتازار»، ماونت «آوليف»، «كليا» من منظور شخصية مختلفة، فيتباين مع سابقه ويدحض ماكان قد تقبَّله القارئ بوصفه حقيقة نهائية. ولعل لفيلم «راشومون» (١٩٥١) ذائع الصيت،

الذي حققه المخرج الياباني أكيرا كيروساوا عن قصتين للكاتب الياباني المنتحر عام ١٩٢٧ ريونوسوكي أكوتاجاوا، دوراً لايقل عن دور عمل جريفت، في لفت النظر إلى القيم الفنية والفلسفية التي تحققها السرود رباعية الوجوه: حيث تضيع حقيقةُ مَقْتَل رجل من طبقة النبلاء يعترضه قاطعُ طريق فيما كان يَعْبُرُ مع زوجته طريقاً فِي الغابة فيغتصب الزوجة ويقتله عبر حكايات أربع، يحكيها على التوالي كل من الزوجة والحطّاب وقاطع الطريق وروح الزوج القتيل.

وعلى الرغم من القيم التي حققتها الأعمال رباعية الوجوه، في المنجز السينماتي والروائي، فقد كان بمقدورنا دائماً أن نشاهد أو نقرأ أعمالاً ثنائية الوجوه أو ثلاثيته آو متعددة الوجوه، لكن الرؤية رباعية الوجوه لاتزال تحتفظ بقوة بنائها وتأثيرها وقيمها الجمالية والتشكيلية والفلسفية الخاصة.

٥ - عين الكاميرا

في سنوات الحرب الأهلية والثورة المضادة، التي تلت تولي السوفييت للسلطة في روسيا، انصبَّ الاهتمام على ماسُمِّي لاحقاً «الفيلم التسجيلي»، إذ نشطت السلطة الجديدة لتسجيل تقدّم جيشها الأحمر في مختلف جبهات القتال، والتغيرات التي آحدثتها الحكومة الجديدة. كانت النسخات السلبية لهذه الأفلام تتجمع لدى شاعر شاب عاشق للسينما يُدعى دزيغا فيرتوف، فيتولى مونتاجها للعرض الإخباري السينمائي، قبل أن يتولى جمعها كلها في شريط واحد طويل، من ١٣ فصلاً، يستمر عرضه ثلاث ساعات بعنوان: «الذكرى السنوية لثورة أكتوبر» (١٩١٨)، وهو الفيلم السوفييتي الطويل الأول؛ الفيلم الذي خرج منه فيرتوف بنظرية استقطبت بعد ذلك كثيراً من المؤيدين والمعارضين هي: «عين الكاميرا»، التي تنص على الاحتفاء بالدور التسجيلي المباشر لعين الكاميرا ذات الخاصية الحساسة والموضوعية التي تتفوق في ذلك على العين البشرية، عين الكاميرا التي تلتقط الوقائع والحياة مباشرةً كما هي، بعيداً عن التمثيل والتزيين والمماثل.

لقد كانت انفعالية الآلة في منظور فيرتوف الضمانةَ الأمثل للحقيقة. ولكي تقوم الكاميرا بمثل هذا الرصد المفاجئ الأمين للحياة في مواقعها ومجرياتها الحقيقية، فقد تطلب الأمر تطويراً متلاحقاً لها وصولاً إلى مرونة، ودقة في الأداء تتيح مثل هذا الدور [٢٢].

مايهم هو أن الرواية قد تلقفت هذه النظرة السينمائية، فبرز ما يمكن عدّه الملمح الأعم في الرواية الأمريكية وهو: الواقعية الموضوعية، التي يمثلها

أرنست همنجواي، وأرسكين كالدويل، وجون دوس باسوس، وجون شتاينبك، وهو الخط الذي تعارضه على نحو جلي أعمال الأمريكي وليم فوكنر، الذي تجاوز المرئي الملاحَظ من الخارج باتجاه الأعماق البشرية وحرارة تداعياتها ومونولوجاتها وقيمها التعبيرية والفنية.

«ليس في أدب كالدويل غير المحاورات والأحداث، الأعمال والتصرفات. إن هؤلاء الروائيين لايقدمون لنا مشاعر شخصياتهم أو أفكارها، بل وصفاً موضوعياً لأعمالها واختزالاً لكلامها، وباختصار محضراً لسلوكها أمام موقف معين» كما يقول أدموند ماني صاحب كتاب «عصر الرواية الأمريكية» (١٩٤٨) [٢٣].

إنها عين الكاميرا التي تلقفت بعضٌ تجارب الرواية الفرنسية موضوعيتها الباردة، منذ «الغثيان» (١٩٣٨) لسارتر؛ إذ أقام حواراً مثمراً بين تفصيلات نثرية مادية بالغة الصغر في العالم المحيط، وحياديتها ولا مبالاتها المرهقة وأعماق بطله (روكانتان)، يدفعه إلى غثيان دائم، وإلى الرؤية المتطرفة لهذه القضية، لدى بعض ممثلي الرواية الفرنسية الجديدة وخاصة ألان روب جرييه، الذي لم يكتف بالانحياز إلى مظهر الأشياء وسطوحها المرئية، بل سعى إلى إقصاء كل تأثير أو تفاعل إنساني مع هذه الأشياء.

لكن الرؤية السينمائية للأشياء، كما يسميها مارسيل بروست، أو «عين الكاميرا» وفقاً للاصطلاح الشائع، قد مورست بصيغة أقرب إلى منظور دزيجا فيرتوف، في الرواية الأمريكية كما تقدّم، وبخاصة في أعمال جون دوس باسوس، ففي روايته «USA» (1938) مثلاً، تبدو المادة السردية أقرب إلى مادة وثائقية التقطها مصور محايد نقل الحياة كما هي تماماً، وهي تحفل بالعناوين التي تؤكد توجهها هذا: أحداث الساعة، عين الكاميرا .. إلخ.

إن الموضوعية السردية تصل في الرواية الأمريكية إلى حد السلوكية، وهي تتلخص في إقرار الصلة الدقيقة بين الحقيقة النفسية والمظهر الخارجي الذي يمكن أن يشفّ عنها حتى لمراقب خارجي تماماً [٢٤].

مايجري إغفاله أو تجاهله في هذا السياق، هو أن هذه الموضوعية، أو الحيادية التي يُهَلَّل لها، أو يُنَدَّد بها، لاتستطيع أن تكون سوى موضوعية، أو حيادية ظاهرية ونسبية، غير قادرة على إخفاء، أو تمويه الدور الذي يلعبه المخرج أو المؤلف الذي يقف خلف هذا الخيار أو سواه في انتقاء مادة مصورة أو مكتوبة، وفي هذا الشكل التوليفي أو سواه أيضاً لهذه المختارات، الذي لابد أن يمنح في النهاية للشريط الفيلمي، أو الرواية معناهما وفقاً لذلك.

٦ - طبعات سينمائية

هذه الصيغة من العلاقة بين السينما والرواية، قد لاتكون معروفة لدينا في مجتمعاتنا العربية، لكنها كانت معروفة جيداً - على مايبدو - في أوروبا وأمريكا، كما يقول د. إبراهيم الكيلاني صاحب كتاب «العالم السينمائي» (١٩٦٠)، إذ يصدر بعض الكتّاب المختصين طبعات روائية تواكب عرض الأفلام، تروي قصة الفيلم المعروض بأسلوب يناسب المتفرج العادي، يمتاز فيه الكتاب برخص ثمنه، واحتوائه غلافاً جميلاً يصور مشهداً مؤثراً من الفيلم. تُعرَض هذه الكتب في محلات البقالة والصيدليات، وتشهد إقبالاً كبيراً عليها، وهي تساعد على انتشار الأعمال الروائية التي تقتبسها الأفلام المعروضة، والتي لايتمكن الجمهور العادي من قراءتها في طبعاتها الأدبية. وقد ثبت مثلاً أن الكاتب الأمريكي جيمس كاين الذي يؤلف للجمهور المثقف، ولجمهور السينما، كان يبيع من طبعاته الأدبية ثلاثمائة نسخة أسبوعياً، في حين كان يبيع من طبعاته السينمائية خمسة آلاف نسخة. إن أعمالاً روائية شهيرة قد طُبِعَت (طبعات سينمائية) وبيعت آلاف النسخ في هوليوود، مثل «صورة دوريان غِراي» لـ أوسكار وايلد، و«جين آير» لشارلوت برونتي، و«بل آمي» لموباسان. وناشرو الكتب وأصحاب المكتبات يعلقون آمالاً كبيرة على السينما في رواج الأعمال الأدبية بفضل الطبعات السينمائية، كما يقول الدكتور كيلاني [(٢٥)].

بوسعنا بعد ذلك أن نتصور جملة الحساسيات السينمائية القابلة للنقل والتأثير في أسلوب السرد الروائي عبر مثل هذه الطبعات. وربما يستطيع القارئ العربي أن يتذكر الرواج الذي عرفته رواية «الموت حبا» لبيار دوشين أواخر الستينيات، والتي لم تكن سوى طبعة سينمائية للفيلم الذي يحمل العنوان نفسه، المأخوذ عن قصة حقيقية شغلت الأوساط الاجتماعية والقضائية والتعليمية الفرنسية آنذاك، حول انتحار معلمة بسبب المضايقات الكثيرة التي تعرضت لها في علاقة الحب التي قامت بينها وبين طالبها الذي تكبره بسنوات عديدة. لقد شكّل الإيقاع السريع المتصاعد والمتوتر للسرد في العمل الروائي المذكور، توافقاً مع سرعة الإيقاع وتصاعده وتوتره في الفيلم نفسه، مؤثراً لايمكن إغفال آثاره على غير قليل من التجارب السردية الشابة، محلياً على الأقل، كما استطاعت الذاكرة الخاصة لكاتب هذه السطور أن تختزن من ملاحظات أدبية حول المناخ الأدبي المحلي لتلك المرحلة.

الاقتباس: معناه، شرطه، الموقف منه، صيغه الرئيسية

أبرز وجه للعلاقة بين الفن الروائي والفن السينمائي يقوم على «الاقتباس»، وهو ببساطة فيما يتصل بموضوعنا، بناء عمل سينمائي استناداً إلى عمل روائي، بغضّ النظر عن درجة هذا الاستناد ووجوه تجليه.

الاقتباس بعامة - إذن - هو الصيغة الموازية للمحاكاة بين أدب وآخر. وثمة من يلاحظ أن هذه المحاكاة متيسرة بين أنواع من الفنون تفوق سواها، وهو ما يُذَكِّر بالمحاكاة بين نصوص أدبية تنتمي إلى أسرة لغوية واحدة، فالموسيقا مثلاً، أقدر على محاكاة الشعر من سواه من الأجناس الأدبية، أو الأنواع الفنية بعامة، وقد يكون في بعض التفخيم في تلاوته محاكاة موسيقية معقولة، كما فعل المؤلف الموسيقي الفرنسي لويس نيدر ماير Nieder meyer (١٨٠٨-١٨٦١)، حين لحّن قصيدة «البحيرة» للامارتين، وكما فعل المؤلف الموسيقي الفرنسي أيضاً دوبارك Duparc (هنري فوجيه) (١٨٤٨ - ١٩٣٣)، حين لحّن قصائد بودلير فأعاد التفكير فيها من منظور موسيقي. لكن حين استلهم الشاعر اللاتيني لوكريسي lucrece (٩٨ - ٥٥) ق.م بعض أشعاره من التماثيل، أو اقتبس دافيد David الفرنسي (١٧٤٨ - ١٨٢٥) معظم لوحاته من نقوش جدارية، أو اقتبس أوجين دولاكروا Delacroix (١٧٩٨-١٨٦٣) بعض لوحاته من القصائد...إلخ، في مثل هذه الحالات تطلّبَ الأمر ماهو أقرب إلى فعل ترجمة أقل يسراً، وأكثر تطلباً وجهداً بكثير [٢٦].

مايجدر الاهتمام به في السعي في هذا الاتجاه، هو الوقوف عند نقطة مهمة تعترض حقلَي المقارنة المذكورين، وهي إغلاق أفق الترجمة المتاحة في بعض الحالات، في ترجمة الأنواع الفنية من لغة فنية إلى أخرى، كما في ترجمة الأعمال الأدبية من لغة إلى أخرى، وإذا ماكان الانغلاق عائقاً يسعى المترجم الأدبي بكل جهوده لتخطّيه كي يوصل ترجمته إلى قارئي نصه المترجم في لغته الجديدة، فإنه فيما يتصل بترجمة نوع فني إلى آخر، قد يكون موقعاً ملائماً لإبداع خصيب كثيراً مايستثمره المبدعون الكبار في خلق جديد يتجاوز سابقه ويتفوق عليه.

«غير قابل للترجمة» هذا مايعلنه سوريو بوصفه حقيقة يتعيَّن إقرارها ببساطة [٢٧]. ويبدو أن سوريو لم يكن ليهتم آنذاك بأعمال روائية كانت تتصف بخصوصية أسلوبية وبنائية بدت معهما غير قابلة للترجمة - وفقاً للغته - ومع ذلك فقد تُرجمَت سينمائياً، من طراز عمل جويس: «يقظة فينيجان» (١٩٣٩)، هذا العمل الشهير بموضوعاته الفلسفية والتاريخية واللاهوتية المعقدة، وببنائه

اللغوي المسرف: في تداخل لغة الشعر ولغة النثر، واعتماده قدراً كبيراً من التهجين اللغوي على نحو جمع معه في لغته الإنجليزية تسعاً وستين لغة ولهجة منها العربية... إلخ. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا كله لم يمنع المخرجة الأمريكية أوروبية الأصل ماري آلين بيوت من تحقيقه سينمائياً عام ١٩٦٥. كما أن البنية المعقدة جداً لعمل بروست «بحثاً عن الزمن المفقود»، لم تمنع المخرج التشيلي راوول رويز من إخراج الجزء الأخير منه: «الزمن المستعاد» عامَ٢٠٠٠، وهو ماكان يبدو لـ كلود مورياك – فيما مضى أشبهَ بحلم [٢٨].

أن يقال: إن هذا المشهد الروائي أو سواه غير قابل للنقل سينمائياً، فهذا مايرفضه أيضاً مخرج الـ «أربعمائة ضربة» الفرنسي الشهير فرانسوا تروفو، فينبِّه فيما يتصل بمثل هذه المشاهد الروائية، إلى أنه علينا خلق مشاهد معادلة لها،عوضاً من إلغائها كما كان يجري من قبل [٢٩].

مايبدو انغلاقاً هنا قد يغدو مفجِّراً إبداعياً في غير قليل من الحالات. لنتذكر على الأقل، ونحن في معرض مقاربة السرد السمعي البصري، ما أتاحه الصوت المفقود في السينما الصامتة – مثلاً – من ولادة قيم جمالية وتعبيرية، وكذلك تلك الحساسيات والرهافات الجمالية اللافتة في مدرّجات اللون السوداء والبيضاء، حين كان يعزّ استخدام اللون تجارياً قبل السنوات الأخيرة من الثلاثينيات. ثم لنتذكر بعدها جملة الجماليات التي حققتها قصيدة البحور الخليلية في قيودها العروضية، كذلك جملة الجماليات التي لاتزال تحققها قصيدة التفعيلة في مسارها الخاضع لنطاق آخر من القيود العروضية.

الشرط الأصعب بوصفه مفجِّراً وكاشفاً جمالياً في بعض الأحيان، هذا مايجدر بنا الالتفات إليه دائماً حين نقارب مسائل الاقتباس من جنس فني إلى آخر وإشكالاتها المحتملة.

من جهة أخرى، لايزال الاقتباس موضوعاً خلافياً بين كثير من النقاد والكتّاب، بسبب النتائج السلبية التي يعود بها على العمل الروائي أولاً ؛ إذ يرى فيه مناهضوه إغلاقاً لمخيلة القارئ ؛ وذلك بفرض نمط واحد من القراءة للنص الأدبي المفتوح – في حالته الأولى – على تفسيرات لانهائية، تبعاً للانهائية عدد القراء الذين يمكن أن يقرؤوه ؛ ومن ثم لانهائية أنماط ذائقاتهم ومشاربهم تبعاً لبناهم الاجتماعية والثقافية والنفسية. إنه موقف يذكّر بموقف الكتاب الذين يرفضون الرسوم التوضيحية التي ترافق نصوصهم الروائية. (فلوبير مثلاً ومالارميه وهنري جيمس) [٣٠].

«المرأة المرسومة تشبه امرأة واحدة، هذا كل شيء، لقد أُنجزَتْ صورتها وتَمَّت، وكل كلام حولها لغو، على حين أن المرأة الموصوفة كتابةً تتيح لنا أن نحلم بألف امرأة. وإذن، لمّا كان ذلك قضية جمالية، فإني أرفض رفضاً قاطعاً أي نوع من التمثيل بالرسوم». هذا ما أكده فلوبير غير مرة [٣١]. أما هنري جيمس فقد كان يرى أن قصة بالرسوم التوضيحية تشكّل تحدياً للمخيلة [٣٢].

أما فيما يتصل بقضيتنا (الاقتباس)، فقد رفض الروائي الكولومبي الشهير جبرييل جارسيا ماركيز طويلاً نقل رواياته إلى السينما، وبخاصة «مائة عام من العزلة»، على الرغم من اشتغاله في حقل كتابة السيناريو السينمائي ؛ ذلك أنه كان يرى في هذا النقل مصادرة لمخيلة القارئ، التي تتيح له تشكيل «أورليانو بويندياه» الخاص به، و«أورسولاه» الخاصة به - كما يقول - وهو ماسيلغيه النقل السينمائي لهذا العمل، وذلك إذ يقدّم شخصاً واحداً محدداً لكل شخصية من شخصيات هذه الرواية [٣٣].

الكلمة المكتوبة، وفقاً لمعارضي الاقتباس، تمنح قارئها هداباً من المعاني، بوصفها إشارات نصية غير مصوّرة. أما الصورة السينمائية، عبر بنيتها الواقعية الناجزة على المستوى السمعي البصري، فهي تَحدُّ كثيراً من فعالية المخيلة، وترهنها بمخيلة المخرج منفرداً، أو مجتمعاً مع طاقمه الفني، وتفسيراته وحلوله البصرية والصوتية الخاصة للمادة الكلامية المكتوبة في النص الروائي.

لكن القضية تأخذ أبعاداً مغايرة تماماً لدى أنصار الاقتباس، الذين يستندون إلى المعطيات التالية:

١ - الاقتباس في حد ذاته لازمة من لوازم تاريخ الفن: ألا تدين لوحات عصر النهضة مثلاً، لفن النحت الغوطي؟.. وماذا نقول عن الصور الصغيرة (المينياتور) البيزنطية التي جرى تكبيرها في الحجر إلى أحجام المساحات المثلثة التي في واجهة الكاتدرائيات؟.. وهل نأخذ على مدام لافاييت مثلاً ماتدين به في نصوصها السردية لمسرح راسين؟ ثم..ألم تبرز الموضوعات المسيحية الكبرى في مسرح العصور الوسطى؟.. إلخ... إلخ. هذا بعض من دفاع الناقد الفرنسي الشهيرأندريه بازان منذ قرابة خمسين عاماً.

إن ماغدا انتحالاً في العرف النقدي منذ القرن الثامن عشر في أوروبا كان مسألة لاتخضع لأي تقويم قيمي سلبي قبلها [٣٤]. ثم.. هاهي - من جديد - نظريات «حوارية» الخطاب الروائي و«التناص» و «المعارضة» لدى ميخائيل

باختين، وجوليا كريستيفا، ورولان بارت، وجون فراو... إلخ، وبعض المنظرين الآخرين «مابعد الحداثيين»، تمنح هذه القضية قيماً جمالية محورية في صلب العملية الإبداعية.

٢ - الاقتباس كما أسلفنا، هو مناسبة للقاء فكرين إبداعيين وحوارهما، وما ينتج عنه من إخصاب الرؤية الإبداعية، وتعدد وجوه عطاءاتها. إنه شكل مهم متعين في الحقل الجمالي من أشكال تعدد أنماط الرؤية، وتفاعلها عبر حوار الأجناس والمواهب الفنية بعضها مع بعضها الآخر.

٣ - في شرط تدني عدد قرّاء الرواية، بغضّ النظر عن أسباب ذلك، تتيح أفلمة الأعمال الروائية، اطّلاع أعداد بشرية كثيرة على موضوعات النصوص الروائية، وهو مايبدو مكسباً حقيقياً للنص الروائي ومبدعيه من جهة ؛ كما أن التأثير الإيجابي لبعض الاقتباسات السينمائية يرفع عدد طبعات هذه النصوص أضعافاً . إن رواية «قصة حب» للكاتب الأمريكي أريك سيجال مثلاً، التي عرفت أرقاماً قياسية في عدد مبيعاتها وطبعاتها وتداولها في السبعينيات، لم تكن تحظى بجزء يسير من موقعها هذا ؛ إذ وُصِفَت في أمريكا نفسها بأنها مجرد قصة صحافية، قبل أن تُحقق سينمائياً [٣٥].

ربما كان من المتيسر ملاحظة دور الاقتباس السينمائي في ترويج أعمال روائية قليلة الرواج أساساً، لكن مايجب ألا نغفل عنه هو أيضاً اتساع قاعدة رواج الأعمال الرائجة أساساً بفعل الاقتباس، وشيوع تداولها في مراحل متفقة مع عرض ومشاهدة اقتباساتها السينمائية. ولعل شاهدنا التجريبي على هذا الصعيد هو دور الاقتباسات السينمائية لأعمال نجيب محفوظ وحنا مينة في اتساع قاعدة قراءتها والإقبال على طلبها.

٤ - ليس من خطر على الأعمال الروائية نفسها حين تتعرض لبعض التحوير، أو الحذف، أو التعديل. فما يجب أن يكون واضحاً دائماً على هذا الصعيد، هو أن الأفلمة في حد ذاتها، حتى في أكثر حالاتها التزاماً أميناً بالنص الروائي. تؤدي إلى خلق عمل جديد تماماً [٣٦]؛ لتغير اللغة الإشارية أولاً (الكلمة المكتوبة إزاء الصورة المتحركة الصامتة، أو الصائتة)، ولإلزامية الحذف والتعديل ثانياً تبعاً للزمن الاصطلاحي الوسطي لطول الفيلم السينمائي. إن نصاً روائياً يقع في خمسمائة صفحة، وعلى افتراض زمن قراءة وسطي يبلغ دقيقة واحدة للصفحة، تتطلب قراءته ثماني ساعات. ومن البديهي للاقتباس السينمائي الذي ليس لديه سوى ربع هذه المدة وسطياً، أن يحذف ويعدّل بهذا القدر أو ذاك، وبهذه الصيغة أو تلك.

جدوى الاقتباس وإيجابياته، حتى مع تحويراته للنص الأصلي، يلخِّصه نجيب محفوظ الذي عمل طويلاً في كتابة القصة والسيناريو السينمائيين، في حوار معه بعد حصوله على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨، بقوله إذ يلفت النظر إلى تدني عدد القرّاء في مجتمعنا العربي: «اللي يعرفني من كدة، أحسن من اللي مايعرفنيش خالص» [٣٧]، وهو مايشيرإليه قبله بأربعة عقود أندريه بازان بالقول:

«من العبث أن نثور ونغضب لما يحدث للروائع الأدبية من خفض لقدرها عندما تنتقل إلى الشاشة، على الأقل باسم الأدب، لأنه مهما تكن الاقتباسات تقريبية، فإنها لاتسيء إلى الأصل إزاء الأقلية التي تعرفه وتقدّره، أما الجهلاء فأحد أمرين: إما أنهم سيكتفون بالفيلم، وهو في رأيهم لايختلف عن غيره بكل تأكيد، وإما أنهم ستساورهم الرغبة في معرفة الأصل، وهذا كسب للأدب. وتدعم هذا اللون من التفكير جميع إحصائيات الطبع التي تسجّل ارتفاعاً بالغاً سريعاً في بيع الأعمال الأدبية بعد اقتباسها في السينما» [٣٨].

أما جان كوكتو الشاعر والكاتب والسينمائي الفرنسي الشهير فيدفع المسؤوليةَ في فشل الاقتباس، أو نجاحه باتجاه كاتب النص، وذلك بعبارته الوجيزة البليغة التالية: «قبل أن يصبح فن الفيلم جديراً بالكاتب، يجب أن يصبح الكاتب جديراً بفن الفيلم» [٣٩]. لم يكن العمل الذي يكتبه شخص ثم يتحول على يد شخص آخر إلى الشاشة بالنسبة إلى كوكتو سوى ترجمة له.

أشكال الاقتباس:

للاقتباس - الذي كان ولا يزال عاملاً ودافعاً رئيسياً في تطور المسيرة السينمائية منذ انطلاقتها الحقيقية بوصفها فناً وصناعة، في العقدين الأولين من القرن المنصرم - صيغتان رئيسيتان يمكن أن ينضوي تحتهما كل التجارب التي مورست إبداعاً وتنظيراً على هذا الصعيد. لكن بازان الذي لاتزال مؤلفاته السينمائية حية وملهمة على الرغم من انقضاء ستة وأربعين عاماً على وفاته (١٩٥٨)، يقدِّم اجتهاداً ثالثاً في صيغ الاقتباس، فما صيغتا الاقتباس المتفَق عليهما، وما اجتهاد بازان في هذه القضية؟

الصيغة الأولى: تحويل اللغة الروائية إلى لغة سينمائية

قد تكون هذه الصيغة هي الأكثر أمانة من وجهة النظر الشكلية في الاقتباس ؛ إذ إن الفيلم لايعدو في هذه الحالة كونه ترجمة للنص الروائي من لغته الإشارية المكتوبة، إلى لغة إشارية أخرى هي اللغة السمعية البصرية. إن الأمانة هنا، يُنظر إليها بمعيار الوصول الدقيق إلى المعادل السمعي البصري للنص المكتوب: الفضاء الروائي وتعالقات عنصره الرئيسي (المكان) بالزمان والشخصيات والأحداث، الخصائص الفيزيائية والسيكولوجية للشخصيات، أنماط الحوار وخصائصها، اتجاه الخط السردي واتجاهات حركته الرئيسية، البنية الفكرية للنص...إلخ.

غير أن هذه الأمانة التي يستوجبها شكل الاقتباس هذا، هي في جوهرها أمانة نسبية، أو شكلية كما أشرنا ؛ ذلك أنها أمانة حَرْفية مقوّضة سلفاً عبر معطَيين رئيسيين، أولهما: أن زمن السرد الفيلمي هو في الغالب الأعم أقصر من زمن السرد الروائي، وعليه فإن أقصى أشكال الاقتباس ادعاءً للأمانة لابد أن يقوم بهذا القدر أو ذاك من الحذف والتعديل لتحقيق الإمكانية الوسطية المتاحة لزمن السرد الفيلمي. وثانيهما: أن تلقّي الإشارة السمعية البصرية التي يُقَدِّم فيها الفيلمُ المادةَ النصية، يختلف حكماً عن نمط التلقي الخاص للإشارة المكتوبة في النص. على الأقل من جهة الأفق المفتوح للتصوّر والافتراض لدى المتلقي في المادة المكتوبة، وإغلاق كثير من آفاق هذه الفعالية الذهنية أو انزياحها إلى جهات مغايرة لديه في العمل السينمائي، فالكلمة المكتوبة هي إشارة ذات طابع رمزي كاسح ينشط الذهن في ترجمتها ويتباين، إنها دال يحتمل مدلولات كثيرة، أما الصورة السينمائية بمفرداتها السمعية البصرية الناجزة فهي دال ومدلول في آن معاً.

قد يكون الاقتباس السينمائي لبعض الكلاسيكيات الروائية، التي اصطُلِح عليها بـ «الروائع»، نموذجاً مهما ليس على هذه الصيغة من الاقتباس الأمين – وفقاً لتعبير مناصريه – فحسب، بل على النجاح الذي يمكن أن يحققه اقتباس أمين لنصوص تتمتع بقيمة أدبية عالية، كاقتباس المخرج الأمريكي فيكتور فيلمنج لرائعة مواطنته مارجريت ميتشل ذائعة الصيت «ذهب مع الريح» (١٩٣٩)، أو اقتباس المخرج الروسي سيرجي بوندارتشوك لرائعة مواطنه أيضاً ليون تولستوي: «الحرب والسلام» (١٩٦٥). وقل الأمر نفسه عن اقتباسات المخرج البريطاني الشهير دافيد لين لـ روائع من طراز: «الآمال الكبيرة»

(١٩٤٦)، «أوليفر تويست» (١٩٤٨) للكاتب البريطاني تشارلز ديكنز، و«الدكتور زيفاكو» (١٩٦٥) للكاتب الروسي بوريس باسترناك... إلخ.

إن مافعله لين في اقتباساته هذه كان بمنزلة ترجمة للنص الأدبي خضعت لجملة من التغيرات الملزِمة ليس إلا. ولهذا النمط من الاقتباس مؤيدوه، كما هو شأن ألبرت فولتون صاحب كتاب «الصور المتحركة» (١٩٦٠)؛ إذ يشيد بصنيع لين، ويخصّ اقتباسه لـ «الآمال الكبيرة» بصفحات عديدة من كتابه المذكور يفصِّل فيها جوانب موهبته وتجلياتها في هذا الفيلم (٤٠).

أما بازان فيرى أن «أمثال هذه الأفلام «تساوي» الكتاب الذي استُخدِم لها نموذجاً وأصلاً» (٤١). وفي هذه المساواة التي يشدِّد عليها في ملاحظته قدر من التعريض الضمني بدرجة الإبداع في مثل هذا النمط من الاقتباس، وهو مايبدو لنا أكثر وضوحاً حين نقف على مناصرته لنمطين آخرين من الاقتباس يفصِّل القول فيهما عَرضاً ومديحاً..

ويمثل الناقد والأكاديمي السينمائي بول وارن، الوجه المعارض الأكثر سفوراً لهذه الصيغة الاقتباسية، فهو لايرى فيها سوى نتاج أدنى مستوى من النص الأصلي بكثير، يفسد النموذج الذي اقتبس منه، وشاهِده على ذلك اقتباساتُ دافيد لين لبعض أعمال ديكنز وباسترناك ؛ الاقتباسات نفسها التي تَقَدَّمَتْ إشادة فولتون بصنيع لين فيها. لقد قتل دافيد لين في منظور وارن بسعيه إلى الأمانة الحرفية والتفصيلية لنصوص ديكنز وباسترناك كلَّ السحر الذي صاحب قراءة هذه الأعمال (٤٢).

٢ - الاقتباس الحر: في هذا النمط من الاقتباس، لم يعد النص الأصلي سوى منبع للاستلهام، وجوهرُ الأمانة هنا، لايكاد يتعدّى التعاطف والتشابه في المزاج الذيّ يجعل رجل السينما يقع على هذا النص الروائي دون سواه، لهذا الروائي دون ذاك. الفيلم هنا لم يعد ترجمة للنص المكتوب بلغة إشارية أخرى تطمح إلى أن تغدو لمن يتلقون هذه اللغة بديلاً للنص الذي يبغون - لسبب أو لآخر- مشاهدتَه وسماعَه لا قراءته، بل هو عمل فني آخر، عمل موازٍ إن صحّ التعبير، وبلغة بازان القيمية: هوعمل تستطيع العبقرية السينمائية أنً تجعله يتفوق على النموذج الروائي المقتَبَس، كما هو شأن فيلم جان رنوار (١٨٩٤ -١٩٧٩) «النهر» (١٩٥٠) (٤٣)، الذي اقتبسه عن رواية بالعنوان نفسه لكاتبة إنجليزية مغمورة عاشت طفولتها ومراحل مهمة من حياتها في الهند هي رومير جودن.

في «النهر» أعاد رينوار صياغة الرواية بكاملها، وأجرى كثيراً من التعديل والتحوير والحذف في الأحداث والشخصيات للوصول إلى مايراه جوهرياً في رؤية نص جودن ؛ إذ منح صوره طاقة شعرية عنيفة، وكثافة تعبيرية أدت إلى تفاعل كبير لدى المشاهد، كما سعى إلى تغلغل أكثر عمقاً في العوالم الهندية. أما فيما يتصل بشخصيات النص الروائي، فقد قدّم رنوار صياغات أخرى لها ؛ فدمج - مثلاً - شخصيتين من شخصيات الرواية هما بيا شقيقة هارييت وفاليري، وخلق العديد من الشخصيات الجديدة (ميلاني ومستر جون وإليزابيت، ومافي وماوس التوأمان، وكانو وأنيل) [٤٤].

في الاقتباس الحرّ يقف الفنان السينمائي الأصيل باعتداد كبير، وهو يؤكد حضوره الإبداعي الخاص في كل مفصل من مفاصل عمله. إن أورسون ويلز - مثلاً - في فيلم «المحاكمة» لم يقتبس نص كافكا بأمانة ملزمة، بل سعى إلى أن يعبّر عن الحالة الشعورية الخاصة التي انتابته عندما قرأ رواية «المحاكمة» التي كتبها كافكا، بل كل أعمال كافكا. لقد بلغ الاختلاف بين نص كافكا وعمل ويلز حداً يجعل من المستحيل مقارنة العملين، إن عمل ويلز يمتلك قيمته الذاتية الخاصة. والغريب مع ذلك - كما يلاحظ بول وارن - أنه على الرغم من هذا الاختلاف، بل بسببه إلى حد ما، فإن القيم الأصلية لعمل كافكا تصل إلى المتفرج، بل إن ويلز قد تفوق على كافكا في إبداعه السينمائي المشار إليه، كما يعتقد وارن [٤٥].

ربما يمكننا إدراج بعض الأعمال السينمائية العربية ضمن نمط الاقتباس الحر، من طراز فيلم يوسف فرانسيس «عصفور الشرق» (١٩٨٦)، الذي يعتمد مقاربة احتمالية وتركيبية خاصة لنصَّي توفيق الحكيم: «عصفور من الشرق» و«يوميات نائب في الأرياف» ولشخصية الحكيم نفسه، إذ يضعه وقد بلغ الخامسة والثمانين في مواجهة بعض شخصيات هذين العملين الروائيين وبعض تجاربهما وتجارب شبابه «محسن.. ريم.. الشيخ عصفور». وقريب من هذا النمط في الاقتباس مافعله خيري بشارة في فيلم «الطوق والأسورة» (١٩٨٦)، الذي اقتبسه من رواية يحيى الطاهر عبد الله (١٩٧٥) التي تحمل العنوان نفسه، والذي يفخر بتجربته فيه قائلاً: «الفيلم ليس نقلاً حرفياً للقصة، إنه رؤية خيري بشارة عن عالم يحيى الطاهر عبد الله.... مع عشقي الشديد للرواية» [٤٦]. وكذلك فيلم داود عبد السيد «الكيت كات» (١٩٩١) المقتبس من رواية «مالك الحزين» (١٩٨٣) لـ إبراهيم أصلان، حيث اعتمد عبد السيد بعض خيوط الرواية - وهي رواية كثيرة الخيوط ومتشعبتها - وعدلها وأعاد بناءها معتمداً

أيضاً على قراءته الخاصة لتجربة أصلان الروائية بعامة، وعالم «مالك الحزين» وشخصياته بخاصة. ولعل في فيلم يوسف شاهين «الأرض» (١٩٦٩)، الذي اقتبسه من رواية عبد الرحمن الشرقاوي (١٩٥٤) مايشير إلى قدر واضح من حرية الاقتباس، التي أعادت بناء الأحداث والشخصيات من منظور فكري مغاير لمنظور الشرقاوي، تبدو معه الرؤية الاجتماعية الطبقية أكثر جذرية بكثير من رؤية المصالحة والاعتدال التي تحكم خاتمة نص الشرقاوي ؛ فأهل القرية مثلاً يستسلمون لمشروع السكّة الزراعية الذي يهدد بضياع أراضيهم، ويتعودونه، بل ويُغَنّون لهذه الزراعية بعد إنجازها على الرغم من الخراب الذي أحاقته بالكثير منهم. حتى وصيفة ابنة محمود أبو سويلم المقاوم الأول للمشروع تنتهي إلى العمل في هذا المشروع، في حين أن فيلم شاهين يجعل من توكيد نضال أبو سويلم ودفاعه المستميت عن الأرض، وتصعيده الدرامي الشديد في مشهد الختام، محورَ سرده السينمائي وبؤرة مغزاه ؛ حيث جَسَدُ أبو سويلم الذي يفترش الأرض ودمُه الذي يروي أثلامَها، وأصابعُهُ النازفة المغروسة فيها، تملأ الكادر وهو يسعى لمنع تقدّم الآلة، التي كانت تشق السكةَ الزراعية فيها. كذلك يبدو مصير الشيخ حسّونة في فيلم شاهين محكوماً بالموقف الفكري نفسه ؛ إذ ينتهي الشيخ حسونة إلى انهزامية سافرة بهربه عائداً إلى المدينة لحظة احتداد المواجهة مؤثراً النجاة بمصالحه الخاصة، على حين يترك نص الشرقاوي للشيخ حسونة الفرصة للعودة إلى القرية، بعيداً عن أي إشارة إلى مغادرته إياها بدافع انهزامي... إلخ.

حول هذا النمط الاقتباسي يقول بول وارن:«إن الأعمال ذات الطابع الذاتي هي الوحيدة التي تنجح في تحويل شكل فني إلى شكل فني آخر. وإن الذي يقوم بها يجب أن يكون فناناً أصيلاً، أي لايأبه مطلقاً بالإخلاص لأي نموذج كان، ولا يبحث إلا عن شيء واحد هو أن يعبّر عن نفسه، بعد أن يتلقى الصدمة الانفعالية من عمل أو شخص ما. وسواء أردنا أن نعبّر عن واقع سبقت صياغته أو عن واقع طبيعي، فإن احتمال التوصل إلى حقيقته العميقة لايتحقق إلا داخل وجدان فنان» [٤٧].

اجتهاد بازان، وصيغته الثالثة:

إذا كان من المتفق عليه بعامة، اقتصار الاقتباس على الشكلين المشار إليهما، فإن مقاربة بازان لهذه القضية تشير إلى نمط ثالث، يمكننا الاصطلاح عليه بناءً على هذه المقاربة بـ «الاقتباس باعتبار الأسلوب»، فكيف يتحدد

اقتباس هذا الأسلوب؟ ينطلق اجتهاد بازان من توكيد أولوية الأمانة لدى هذا الاقتباس في التعاطي مع العمل المُقتَبَس، لكنها أمانة من نوع مغاير ؛ أمانة تجد سندها في الإخلاص لأسلوب النص، لا لموضوعه، وهي لذلك ليست ترجمة للّغَةِ الأدبية المكتوبة إلى لغة سينمائية سمعية بصرية، بل هي انعكاسات أسلوب فنان أدبي ومادته في أسلوب فنان سينمائي ومادته. إن المقارنة التي يستحضرها بازان هي التجربة التسجيلية لكل من السينمائي الإيطالي لوشيانو إيمير (وُلِدَ عام ١٩١٨)، والسينمائي الفرنسي آلان رينيه (وُلِدَ عام ١٩٢٢) التي تختص بالأعمال الفنية من طراز «ليوناردو دافنشي» للأول، و«فان جوخ» (١٩٤٨)، و«جوجان» (١٩٥٠)، و«التماثيل تموت أيضاً» (١٩٥١)، للثاني [٤٨]. وهي ما يدعوها جورج سادول«الأفلام على الفن»، وشواهده عليها - أيضاً - تجربة الإيطالي إيميرو وتطويرات رينيه الفرنسي لها؛ أي التجربتان اللتان يشير إليهما بازان [٤٩].

إن حقيقة هذه الأعمال السينمائية التسجيلية وفقاً لـ بازان، ليست مواضيع اللوحات بل اللوحات نفسها، والأمانة الفوتوغرافية هنا ليست إلا الشرط المقدّم للامتزاج بين السينما وفن الرسم، لكن الأمر يتجاوز أمانتها الفوتوغرافية، إلى التركيب الجمالي الخاص بامتزاج الفنَّين [٥٠]. ثمة قدر من الارتباك والإرباك في هذه المقارنة، يحاول بازان أن يخرج منهما بالإشارة إلى قصور شواهده في أفلام الفن التشكيلي المذكورة عن إيفاء القضية حقّها؛ ذلك أن نقل لوحة إلى الشاشة يهدم ذاتيتها، التي تقوم أساساً على التحديد المكاني وعدم التحديد الزماني، أما السينما فهي فن مكاني زماني. وهو تعارض غير قائم بين الرواية والسينما فكلاهما فن زماني.

هكذا يعود بازان لإفراد شاهده [أي جعله شاهداً وحيداً على أطروحته] وهو «يوميات قس في الأرياف» (١٩٥٠) للمخرج الفرنسي روبير بريسون، المقتبَس من رواية الكاتب الفرنسي الشهير جورج برنانوس التي تحمل العنوان نفسه، والتي صدرت عام ١٩٣٦.

إخلاص بريسون لنص برنانوس، يقوم في منظور بازان على الاهتمام العجيب بإبراز طابعه الأدبي، عوضاً من تطويع أدبيته لخصائص اللغة السينمائية ؛ إنه نوع من السعي إلى «التذويب الفني في الأسلوب»، فالحقيقة المنشودة ليست الموضوع الوضعي الأخلاقي أو الفكري الذي في نص برنانوس، بل هي نص برنانوس نفسه، أو بعبارة أدق أسلوب هذا النص. إن الأمانة، هنا،

هي لحظة قياسية لخلق أسلوب جديد. الأمانة هنا هي الشكل الأكثر تحايلاً والأعمق إدراكاً للحرية الخلاقة كما يراها بازان [٥١].

يلحّ بازان في تقصي أداء بريسون، على توكيد بريسون في فيلمه للأسلوب الأدبي الخاص بنص برنانوس، وذلك في توجيه ممثليه وإلحاحه على تجنب الإيهام الواقعي في أدائهم. وعند هذه النقطة من عرضه وشروحه، ومع ملاحظه تفرّد الشاهد، وعدم قدرة شواهده الأخرى التي تعود إلى الاقتباس من حقل الفن التشكيلي على الإيفاء بدلالة المصطلح، ربما يمكن المجازفة بالقول: إن مثل هذه الصيغة الاقتباسية التي يدرسها بازان ويتحمس لها، ليست سوى أحد تجليات الاقتباس الحر من منظور تغريبي سبقه إليه ميرخولد الروسي، ثم بريخت الألماني فيما يتصل بالفن المسرحي، منظور تغريبي سينمائي تكلّف بازان كثيراً في تنظيره، فأربك تنظيره وأربك قارئه، في حين قد يكون كافياً تقديم هذا التنظير والعرض البازاني المطوّل، وشاهِده المذكور: «يوميات قس في الأرياف» بوصفه دليلاً آخر على الآفاق المفتوحة للاقتباس الحر، الذي يتحمس له بازان أساساً. وعليه، فربما كان في الاكتفاء بإقرار نمطين اقتباسيين (الحَرْفي والحر) قدْرٌ أكبر من الدقة والضبط الاصطلاحي المفهومي لقضية الاقتباس، يجنبنا كثيراً من التناقض، أو الارتباك.

عود على بدء:

«أنا قبل كل شيء راوية حكايات. وتتملكني باستمرار الرغبة التي لاتقاوَم في أن أروي الحكايات التي تبدو لي ممتازة. وأود لو أشرك أصدقائي والجمهور في فرحي» (جان رينوار) [٥٢].

السرد.. هذا هو الوثاق الذي سيظل دائماً يشدُّ فنَي الرواية والسينما، أحدهما إلى الآخر. إنه المحور الناظم لعمل كل منهما.

مهما جرى اجتياح الخصائص التقليدية للسرد وعناصره: تفكيكاً لبعضها، تقديماً أو تأخيراً لبعضها، حجب بعضها، والإمعان في إضاءة بعضها الآخر...إلخ، فسيبقى السرد تلك المنطقة الرطبة الظليلة التي يحتاجها كل من الرواية والسينما كي يجد نفسه. ولأنَّ الإنسانَ يميل دائماً إلى أن يقف على الحقائق لاعلى الأوهام والأكاذيب، فسيبقى السرد الذي يتقصى مادتَه في الواقع والحياة، السردُ المفتوح على كل التجارب والخبرات الإنسانية، قبلةَ السينمائيين الذين لايزالون يخلصون لجوهر فنهم، الذي هو دائماً نظرة ثاقبة تتأمل الحياة وتسبر أعماقها.

أين يمكن أن يعثر هؤلاء على مادة فنهم هذه، ملتقطة بأمانة وعمق ونزاهة إبداعية وإنسانية، في مكان أكثر غنى من النص الروائي؟

إنها شراكة عضوية لاسبيل إلى فصمها على مايبدو، مادام على الطرف الآخر فيها، الرواية، أن يتأمل دائماً في خصائص فنه، وأدواته وتقنياته، أن يعيد النظر فيها دائماً بحثاً عن الأبقى، والأكثر استجابة للغة عصره وحاجاته. هذا الذي سيجده دائماً في إبداع مفتوح على أحدث التقنيات والأساليب، إبداع يستطيع أصحابه ومحبوه أن يباهوا دائماً بكونه الأكثر قدرة على استيعاب وصهر كل خبرات ولغات الإبداعات الأخرى: السينما.

فنان سرديان، دائما الحراك، غير مستنفدَين: عين مفتوحة على الحياة طولاً وعرضاً وسطحاً وعمقاً، وعين مفتوحة على كل الفنون وتجاربها وقيمها الجمالية. فهل من مدى أكثر اتساعاً للِّقاء والتواصل والاتفاق؟

الهوامش

١ – انظر: سوريو، إيتيان: «تقابل الفنون» ت: بدر الدين القاسم الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣، ص ١١.
٢ – انظر: سادول، جورج: «تاريخ السينما في العالم»، ت: د. إبراهيم الكيلاني، وفايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت ١٩٦٨، ص ١٣٦. و نايت، آرثر: «قصة السينما في العالم»، ت: سعد الدين توفيق، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧، ص ٣٨.
٣ – انظر: سادول: م. م. س، ص ٧٣.
٤– المصدر نفسه، ص ٨٥ – ٨٦.
٥ – انظر: تروفو، فرانسوا «جان رينوار»، في كتاب: «حياتي وأفلامي» لجان رينوار، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠١، ص ٢٦٧.
٦ – انظر: بيرسون، أرنولد «روايات أريك ماريا ريمارك على الشاشة»، ت: ليلى حوراني، مجلة: الحياة السينمائية، سورية، ع: ٤٧، ١٩٩٨، ص ١١٦ – ١١٩.
٧– انظر: كونشالوفسكي، أ. م«إيتماتوف، الكتابة للسينما» ت: ريمون بطرس، مجلة: الحياة السينمائية، سورية،ع: ٧، ١٩٨٠، ص ٧١.
٨ – انظر: أنتيبا، هدى: «بانوراما السينما العربية»، مجلة: الحياة السينمائية، سورية، ع: ٤٥، ١٩٩٦، ص ١٨٨.
٩ – انظر: ألكسان، جان: «الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة» وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٩، ص ٤٩.
١٠ – إيدل، ليونيل: «الرواية والكاميرا» في كتاب «نظرية الرواية» لجون هالبرين وآخرين، ت: محيي الدين صبحي. وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨١، ص ٢٦١ – ٢٦٢.
١١ – انظر: دهني، صلاح: «قصة السينما»، دارالعلم للملايين، بيروت، د. ت، ص ٣ – ٤.
١٢ – انظر: هاوزر، أرنولد: «الفن والمجتمع عبر التاريخ» ج ٢، ت: د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٤٩٧.
١٣ – وطار، الطاهر: «تجربة في العشق» مؤسسة عيبال، قبرص ١٩٨٩، ص ٨ – ٩.
١٤ – انظر: آجيل، هنري: «علم جمال السينما» ت: إبراهيم العريس، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٠، ص ١٢٨.
١٥ – انظر: ألبيريس، ر. م: «تاريخ الرواية الحديثة»، ت: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ١٩٨٢، ص ٣٦٢ – ٣٦٣.
١٦ – انظر: وارن، بورن: «السينما بين الوهم والحقيقة» ت: علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٩٧٢، ص ٦٤.
١٧ – انظر: آجيل: م. م. س، ص ٩١.
١٨ – انظر: نايت، م. م. س، ص ٧٩.
١٩ – انظر: تاديبه، جان. إيف: «الرواية في القرن العشرين»، ت: د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٩٩٨، ص ٨٨ – ٨٩.
٢٠ – المصدر نفسه، ص ٨٩.
٢١ – انظر: العقاد، عباس محمود: «حياة المسيح» دار الهلال، مصر، ١٩٦٨، ص ٢٠٠ – ٢٠١.
٢٢ – انظر: نايت، م. م. س، ص ٧١، وسادول: م. م. س، ص ٢٠٤ – ٢٠٦.
٢٣ – عن ألبيريس، م. م. س، ص ٢٧٠ – ٢٧١.

٢٤ – انظر: تاديه، م. م. س، ص ٤٨.
٢٥ – الكيلاني: «العالم السينمائي»، دار اليقظة، دمشق ١٩٦٠، ص ٧٥ – ٧٧. ص ٤٢.
٢٦ – انظر: سوريو، م. م. س، ص ٤٢.
٢٧ – المصدر نفسه، ص ١٤.
٢٨ – انظر: مورياك، كلود: «بريسون ويوميات قس في الأرياف» ت: يوسف فهدة. مجلة: الحياة السينمائية، سورية، ع: ٤٤، ١٩٩٥، ص ٧٤.
٢٩– انظر: جانكولا، جان. بيير: «تاريخ السينما الفرنسية»، ت: رندة الرهونجي، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٣، ص ١١٥.
٣٠ – انظر: إيدل، م. م. س، ص ٢٦٧، و ريكاردو، جان: «قضايا الرواية الحديثة» ت: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٧، ص ١١٩ – ١٢٠.
٣١ – انظر: ريكاردو، م. م. س، ص ١٢٠.
٣٢ – إيدل، م. م.، س، ص ٢٦٧.
٣٣ – انظر: يوسف، وفيق: «هوامش حول السينما والرواية، السطوة والحضور»، مجلة: الحياة السينمائية، سورية، ع: ٤٢، ١٩٩٤، ص ٦١ – ٦٢.
٣٤ – انظر: بازان، أندريه: «ماهي السينما» ج ٢، ت: د. ريمون فرنسيس، مؤسسة فرانكلين، القاهرة – نيويورك، ١٩٦٨، ص ٥ – ٦.
٣٥ – انظر: محمد علي، مهدي: «السينما والجمهور»، مجلة: الحياة السينمائية، سورية، ع: ٤٦، ١٩٩٧، ص ٥٨.
٣٦ – انظر: وارن، م. م. س، ص ١٣.
٣٧ – انظر: ألكسان، م. م. س، ص ٩١.
٣٨ – : بازان، م. م. س، ص ص ١٦ – ١٧.
٣٩ – انظر: الشفقي، محمد عبد الله: «في السينما»، دار الكاتب العربي. القاهرة، ١٩٦٧، ص ٨١.
٤٠ – انظر: فولتون، ألبرت: «السينما آلة وفن»، ت: صلاح عز الدين، وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٦٢، ص ٣٢٣ – ٣٤٩.
٤١ – بازان، م. م. س، ص ٥٥.
٤٢ – انظر: وارن، م. م. س، ص: ١٣ – ١٤.
٤٣ – : بازان، السابق، المكان نفسه.
٤٤ – : فازوابيه، روبير: «النهر» في كتاب «تحليل أفلام جان رينوار» لطلبة معهد الدراسات السينمائية العليا، باريس، ت: أنوبيس شنودة، دار الكاتب العربي، القاهرة، د. ت، ص ١٠٧ – ١٠٨.
٤٥ – انظر: وارن، م. م. س، ص ١٥.
٤٦ – انظر: أحمد، أمير: الرواية العربية ووسائل الاتصال الجماهيري، مجلة: الحياة السينمائية، سورية، ع ٥٣، ٢٠٠٢، ص ١٥٣.
٤٧ – وارن، السابق، المكان نفسه.
٤٨ – بازان، م. م. س، ص ٥٦ – ٥٩.
٤٩ – انظر: سادول، م.م. س، ص ٣٦٩.
٥٠ – ت انظر: بازان، السابق، المكان نفسه.
٥١ – المصدر نفسه، ص ٣٦ و ٤٣ على التوالي
٥٢ – رينوار، جان: «الماضي الحي» ت: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠، ص ٩٧.

تعقيب على بحث
د. جهاد نعيسة

المعقب: علي مهدي (*)

الرواية والسرود السمعية والبصرية: الرواية والسينما.. مسارات مقارنة

(*) من مواليد السودان عام ١٩٥٢.
- تخرج في جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا - كلية الدراما والموسيقى.
- عضو في مجلس كلية الموسيقى والدراما بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.
- عمل رئيساً لاتحاد الممثلين السودانيين منذ عام ١٩٨٧.
- انتخب أمينا عاما مساعدا للاتحاد العام للفنانين العرب عام ١٩٨٦.
- انتخب أمينا عاما للاتحاد العام للفنانين العرب عامي ١٩٩٧ و٢٠٠٢.
- ممثل ومؤلف ومخرج، له عدد من الأعمال الفنية في الإذاعة والتلفزيون والسينما والمسرح في عدد من العواصم العربية والعالمية.
- له خمسة أعمال مسرحية.

عناوين كثيرة أتوقف حيالها، أحيانا أتأملها بحثا عما خلفها من المعاني أو التفاصيل أو الاتجاهات:

- أين تذهب؟
- وإلامَ ترمز؟

تستهويني كثيرا العناوين ولا أذهب معها وهي تفرغ المعاني منها، أؤيدها إذا كانت تحفز على الفعل، اختارها لأوراقي بعناية، لا تسبق الفكرة في الموضوع الذي أبحث وأكتب، لكنها تختفي تحته، ثم تخرج دون أن أدري كيف لتتصدر الأوراق، تتسيد النتائج، وتدفع الفكرة وتكون أصلا من الجزء. عناويني التي اختارها تستهويني كثيرا بعد إنجازها، تباعد بيني وبين إعادة القراءة، وتساعدني على قبولها النتائج، لذلك ولكل هذا أؤيدها.

العنوان هذا (الرواية والسرود السمعية والبصرية) ما اخترته أو فكرت فيه لكنه كان على مكتبي يوم جاءني بحث الدكتور جهاد عطا نعيسة العلمي الدقيق بمفرداته الأدبية، ومراجعه الواثقة المتنوعة، كنت قبلها قد أنهيت ورقة في شأن «عرس الزين»، رواية أديبنا العربي الكبير الأستاذ/الطيب صالح، وكان عنواني يومها، وهي ستلقى في إطار الاحتفاء بأدبه وأعماله المتميزة، خاصة وقد كانت لي علاقة وثيقة بالرواية موضوع بحثي (عرس الزين)، إذ كنت من المحظوظين بأداء دور الزين، بطل الرواية، عند تحويلها إلى فيلم سينمائي، حققه (أخرجه) المخرج الكويتي خالد الصديق. ثم بعد ذاك بثلاثة عقود تزيد أو تنقص قليلا، جلست لتحويل الرواية الأدبية إلى مسرحية، عرضت بعدها على مسرح السلام في القاهرة. عنواني الذي اخترته يومها «عرس الزين الرواية بين السينما والمسرح رؤية ممثل ومعد ومخرج». ولأنها المقاربة الممكنة يومها تفتح أو تحيل الأمر إلى نقاط تتبنى هي من ذاتها ونفسها إطارا لمنهج البحث الصارم الذي تراجعت عنه من البداية لما أحكم على أبوابه. وقلت اجعلها «رؤية»، وفي الرؤى فرص متاحة للتنقل بينها محاور، في إطار البحث عنها أصول المقارنة، ثم الخيارات العديدة المتاحة.

الصورة تتحول إلى حركة هي الحياة، لكونها تحمل في داخلها عناصر شتى في الماضي، أو تصنع الحاضر، أو تتخيل القادم، تحلم به مستقبلا جديدا متجددا.

السرود تعجز معها من لغتها العصية من التفكك والتحول بقدرتها الخاصة إلى عدة صور متشابهة أو متقاطعة.

مفتتح ثان في شأن الإحصاء وما بعده في البحث

والمفتتح هذا، في باب إحصاء ما قدمه البحث القيّم، الذي عكف الباحث على جعل مقدمته حرزا حصينا له من الترهل والذهاب في اتجاهات غير الذي يفترضها منهجه العلمي، وقد نجح في ذلك. إن المشروع له خيارات مفتوحة، قد تأخذ أيّا منا - الباحث والمناقش - إلى فضاءات أخرى، وإن كانت ترتبط لحما وعظما وبناء بموضوع البحث الرئيسي، لأن في بحث هذه العلاقة بين الرواية والسينما ومسارات المقارنة وأبعادها التاريخية نصطحب معنا التوثيق لهذه العلاقة رقما ونوعا.

فلذاك حرص على أن يبذل جهده، ويكرس نتائجه في الأوراق القليلة المتميزة التي فرقها وقسمها إلى نقاط دون أن أقول عليها عناوين.

فله في بحثه هذا ستة عشر عنوانا هي إطارات بحثه الكبرى.

ثم أدخل البحث بعدها في سبعة عشر عنوانا فرعية، هي تفاصيل الإطارات الكبرى، وبها ناقش على مستوى تال ما ذهب إليه في منهجه المقاربة بين الرواية والسرود السمعية فيها، وبين السينما والصور المتحركة بها وفيها، ثم إنه كان قد رجع من أجل وصوله إلى حقائق بحثه إلى ثمانية وعشرين مرجعا أجنبيا، مع تكرار ثمانية عشر منها تكرارا فرضته ضرورات بحثه، وستة مراجع عربية فقط، وهو بهذا يكون قد استخدم اثنتين وخمسين من الإحالات كما سماها ولم أحسبها بين عناوينه الرئيسة والفرعية.

هذه أجواء البحث ووسائطه التي أزعم أنها أعطت هذه النتائج.

- أخرج من المفتتح للدخول في أسبابها تعقيبا عليه أولا.
- ثم مداخلة تحسب لي لكونها سعيًا إلى أن تكون إضافة لما قدم ثانيا.
- ثالثا هي توافق في النتائج إذا لم تتقاطع أفكاري حول علاقات الرواية في سرودها مع ما طرحه في شأن تأسيس هذه العلاقات في المقاربة الجمالية والتاريخية.

المقاربة الجمالية التي تذهب إلى النظر في الاقتباس، تنشد الأمانة في النقل من الرواية بسرودها السمعية، ثم عند تحولها إلى سرود بصرية، وتميل إلى تجليات الصورة داخل الرواية، فتعطي كل الوقت معنى التفسير، وأنها تعيد رسم حدود السرد اللفظي، وقبل ذلك المكتوب في الخيال، تدفعه أكثر لتصنع من الجمل، ومع مفردات لحظات الصمت صورا ما، بعدها نقول عنها، إنها صورة أجمل، البهاء منها يشع، والنضرة فيها تبين الرنين

من غيره. هذه صورة ما كانت موجودة أصلا، لكن بالنظر إلى ما هو في السرد لمقطع ما في الرواية، أحال في سهولة ويسر إلى مشهد تتحرك فيه الشخوص المصنوعة ذاتها، في الفضاء المتخيل ذاته، وتتماثل الخيالات معا لتكمل مشهدا مصورا متحركا في الفيلم له زمنه المعلوم،وبلغة جديدة لا هي تتكئ على السرد وحده، ولا هي تتبرج بصورها الجديدة الفريدة وحدها، هي تأخذ من هذا وذاك، وتصنع خطابا فنيا جديدا، تتداح معه الأسئلة – منها – للإشارة فقط لعلها تساعد على دفع النقاش في اتجاه البحث وتحيلها إلى اتجاهات أخرى.

● هل يعيد الخطاب السينمائي خطاب الرواية فكرا في جوهر الفعل، وكتابة في ظاهر الفعل؟

ثم دون النظر في نتائج الإجابة نقرر مع البحث الذي نحن بصدد مناقشته وتعقيبي في شأنه.

● هناك علاقة تقاطع بين الرواية والسينما والصورة عامة، لأن في فعل الدراما المصورة كلها تتوافر الفروض والمعطيات والإحداثيات والأسباب الموجبة ذاتها.

خطاب فني جديد نشأ على بنيان أصله الرواية بسرودها. وهي بالدقة كلها «حكايات» في حالة كونها رواية. (حوارات) في حالة كونها جزءا من صورة من فيلم أو تمثيلية أو مسلسل. يفضي إلى مشهد هو الفضاء الفني المصنوع.

ثمة سؤال آخر، بعد إجابات ممكنة، سؤال عن كيفية إعادة كتابة الخطاب السينمائي غير بعيد عن خطاب الرواية.

● كيف تحضر الرواية داخل السينما؟

● وفي أي المستويات تتقاطع؟

● أو كيف يتم هذا التقاطع؟

● هل صحيح أن بعض الأفلام استطاعت أن تلقي الضوء من جديد على الروايات التي خرجت منها؟ وأن تركز ضوءها الباهر على جوانب أساسية في الرواية غابت في مرحلة القراءة لكنها تتضح أكثر في شروحات الصورة؟

ثمة سؤال آخر

● ما الذي فعلته السينما بالرواية؟

● وإلى أي شكل تحولت هذه العلاقة؟

الباحث في هذه الورقة يشير إلى إمكان دراسة بعض الأفلام.

من أجل تعميق مقاربة الرواية لفن السينما والصورة عموما. وثبت في الإحالات أسماء وتجارب متنوعة. لروائيين كتبوا للسينما وأخرجوا وأعادوا نشر أفلام على هيئة كتب.

ولما كنا نسأل بعمق أقول

- ما الذي فعلته السينما بالرواية؟
- ما مظاهر هذا التحول في علاقة الرواية بالسينما بعد هذا التقاطع؟

كما أشار في الإحالات إلى العديد من الأفلام التي تركت تأثيرها على صناعة السينما العالمية لكونها مأخوذة من روايات كان لها تأثيرها في الأدب الإنساني. وهذا تقاطع تؤكده مشروعية أسئلتي لأن له أسبابه الموحية في ذوبان بطيء للفوارق المعتادة والمتداولة بين الفنون، أهم إشارات العصر، وإن غابت الفوارق وكثرت دون أن ندري.

كيف يكون حضور (جنس) أدبي أو فني داخل آخر؟

بعض الروائيين الذين تحولوا إلى مخرجين في السينما راجع بتفصيل أكثر ما أشار إليه في تعداده لأسماء من كتبوا الرواية وحولوها إلى أفلام تمشي شخوصها بين الناس، لكنها كلها شخوص تنتهي بعمرها الافتراضي في السينما. ساعة أو أكثر هي طول الفيلم، بينما في الرواية، في الخيال، كلما استرجعت أحداث الرواية ستستحضر الشخوص. الشخوص هناك طويلة الأجل بمفهوم، وقصيرة في السينما عبر فهم مغاير. لكنها في المقاربة بينهما، الشخوص هنا وهناك يمكن أن نقول بلا شكوك إنها تحيا في السينما. بحركة وفعل لا ينقصه إلا اللمس. وفي الرواية الأصل تظل في الخاطر سردا ما، وحكاية تبقى في الذاكرة، لكنها بعد إغلاق الكتاب تبقى قليلا، وتذهب مثل غيرها من آلاف الحكايات.

ثم حضور لم يسهم في المقاربة كثيرا، فحضور كتابة داخل كتابة، مظهر أساسي لفنون العصر التي ننظر فيها الآن، ونبحث عن مسارات مقاربة الرواية والسينما، بين الصورة الدرامية في مجملها.

السينما تستضيف الرواية داخلها، تفرد لها ما تحققه بالصورة عن مجمل ما كتبته الحروف وكملته الجمل بالمعاني. ولاستكمال الوجود والحضور في السينما، تلمح الحضور الذكي للقصة القصيرة، والفكرة، والرؤى، والسرود، والحكاية، والقصيدة.

وإذا نظرت ثم نظرت، وجدت أنها كلها سرود تبحث عن قوالب لتصبح صورة ما، تتحرك بروح السرود لا بفعل التغيير «التقني» في فنون العصر، التي بفضل الوسائط التقنية لا تحتاج إلى فضاءات محددة، إنما تذهب معك آينما تكون في الهاتف المحمول، (جوالك) الآن تتحول السرود فيه إلى صور. وأي صور!

الصورة الكبيرة تركت تأثيرها الغالب في كل أشكال الإبداع وتأثرت بها، وهي عنصر مهم في المقاربة الآن.

وبلا إقرار نهائي، السينما جاءت من رحم الفنون الأدائية، الأب عندي - أحيانا - الرواية بسرودها الأقرب إلى السمع والبصر. والسينما حاجة كانت لتوسيع دوائر الفرجة لما ضاقت بهم أماكن العروض يومها، هكذا يمكن أن يبدو الأمر. ثم إنها تطورت وطورت بالسرود لما تحولت الروايات الكبيرة إلى الصورة الأكبر، خرجت شخصيات أثرت في نسيج العاطفة الأممية، حِسان ما هم إلا في الخيال، التقين بالمخرجين الذين سهروا الليالي يصنعون من سرود خطوطها صورة هي بينهم الان على مساحات أكبر من المعقول... وأصبحت الشاشة الفضية مصدر إلهام، ومنبعا لوجدان مصنوع من خيوط الضوء لا من حروف برائحة المطابع القديمة والأحبار المتغيرة ألوانها وإن سادت الزرقة.

الكتابة في مفهوم المقاربة:

عنواني الجانبي هذا فرضته إحالات الورقة، وأناقش في المحور الذي لم يبتعد كثيرا عن تجاربي العملية والعلمية كمؤدٍ يتعامل مع الكتابة، وهو الوسيط بينها والقارئ أولا، ثم الجمهور بعدها. أعني الكتابة التي في أصلها صفات السرود السمعية والبصرية.

الكتابة التي تلامس شخوصها وهي تتحرك في المخيلة وتمشي أمامك، والكتابة التي أعنيها هي الحاضرة في محورنا هذا بمفهومها الأكثر شمولا، الكتابة عندما تعيد النسخ أو تعيد الكتابة ذاتها، أو عندما تصبح هي الكتابة، انشطار وانقسام وتجزؤ لا توحد. وتتحول إلى تركيب جديد وإعادة إلى تركيب سابق، كان قبله تركيب، وهكذا إلى أن تصبح الكتابة مثل الكسر الدائري في العمليات الحسابية. الكتابة المتوالدة هذه من كتابه، تكون هي في ذاتها ومنها الحاضر الغائب، حاضرة وهي تترقب وصولا ما، أوهي أصلا ذكرى ما، ستحضر يوما ما. هي هنا عندي ما كان وما سوف يكون، ولا الكائن الماثل في

وجوده، الكتابة هنا جملة المعاني التي لاتكون إلا خارج إطار مرسوم بعناية في الرواية، لكنها في السينما بعد أن تكون إعادة الكتابة شطرت، وقسمت، وأعيد ترتيبها، تكون هي الكتابة الشاملة.

إذن ليست هذه مواقيت الملخصات، لكنها مقدمة المقاربة هنا لتستمد مشروعيتها، من أنها الكتابة في الرواية، تنظر لها كتفكيك وإعادة ترتيب، يؤكد مشروعية اختيار الشريط السينمائي فضاء تحيل إليه تفاصيل سرودها السمعية والبصرية.

المقاربة التاريخية ممكنة بين الرواية والسينما، كل إشارات البحث ذهبت في اتجاه تأكيد هذه العلائق التاريخية بينهما. ثم إنها تمنت انشطار الكتابة عن الرواية لكتابة السينما، وميلاد «السيناريو»، كتابة تركيب الفعل في الأفعال، فتخرج الصور تتحرك سرود جديدة غنية وموحية وداعية للشراكة.

يوم بحثت السينما بعد مرحلة الفكاك من السرود في الروايات الفخيمة عن لغتها الخاصة، انشطرت في ذاتها إلى شريط سينمائي روائي، وآخر تسجيلي، ويمكن أن يكون توثيقيا، ثم تعليميا، وحالة الانشطار هذه تتعاظم مع كل تداخل جديد بين علوم التقنية والفنون.

وإشارات الفكاك من السينما التقليدية في موجة السينما الجديدة الخالصة لذاتها، سينما من أجل السينما، الصورة فيها شعر ولغة لها متون، وحواش، وفيها من الضبط والتنوين والشكل الكثير، لغة الصورة فيها سيد وسيدة.

البحث فيه من الإشارات الدقيقة ما يحتاج إلى مداخلة، وأتفق مع تفاصيله العلمية في شأن الصورة في السينما وعلاقاتها بالمرئي والمحسوس.

وتفاصيله الموحية والمشجعة على البحث أكثر فيما ورد حول المونتاج (التقطيع وإعادة التركيب).

وفي ذلك تفاصيل هي واحدة مما يميز هذا البحث وقيمته العلمية والمهنية الدقيقة التي أتوافق معها.

ولقد أبان أشكال «اللقطات»، وهو العنصر الأمثل عند المشهد المصور، لقطة تتجمع في لقطات، تتابع أحيانا، وهي هنا تشكل السرود المصورة، وأخرى تتقاطع بفعل انتقالات الزمان أو المكان، وهذا سرد آخر.

ولكن الرواية هنا تظل حاضرة عندما تحكي الشخوص أحيانا، ويكون الإطار العام للفيلم هو الحكاية المسموعة، التي يعود إليها المخرج لتذكيرنا بأننا في إيهام حكاية لا أكثر.

ملخصات أولية يكملها الحوار حولها

لن أخلص إلى نتائج تعقيبنا على البحث، ولن أعطي نتائج المداخلة. لقد جعلت ورقتي هذه، بين ذاك وهذه، وفي هذا تصريف أمور لا أكثر، لكني أقول بالمشاركة مع الباحث لا بعيدا عنه، دون أن يشكل ما أورده إضافة جبرية للبحث الرصين، أقول بعموم أشمل.

● الإطارات التي نرسمها تظل قابلة للتغيير. والتقنية مقدمة باحثة عن الأفضل وبها، لا الخصوصية عادت الآن تميز فنونا عن أخرى. وهذا ما يحتاج إلى تفصيل في مواقع أخرى. ما تميزت به الرواية والسينما قبل عهود ما عاد كما كان، إنه يتجاوز الآن تلك الإطارات، والفيلم نقول عنه الآن فيلم روائي، والرواية نقول عنها رواية سينمائية.

● السينما وسيط جديد حديث مؤهل لدراسة أعمق للرواية بما فيها من قدرات (الكاميرا) في بحثها وتفسيرها للسرود، بها تتعرف على ما عجزت عنه الكلمات من إيضاح مهما أوتيت من بيان.

● الشريط السينمائي في تعامله اليومي مع الواقع الذي تنتجه الرواية وسرودها السمعية والبصرية، فهي هنا تعيد قراءة هذا الواقع وهي قراءة جديدة بعد الأولى، وتحول السينما بفعلها المسموع والمرئي إلى وسيط، وبالدقة أداة قراءة، والمقاربة هنا واجبة لأنها تقرأ بالشريط السينمائي الرواية التي سبقته.

● بحذر شديد أسجل أن الفعل الإبداعي كله واحد وأن أي تقسيم قهري بينهما (الرواية والسينما) يجهض أفعال الإبداع والتواصل بينهما؛ لأن من سماتهما التقاطع ثم التلاقي، ولا قبول فيما بينهما للحدود والإطارات.

العلاقة بين الرواية والسينما في سنواتنا هذه تذهب في الاتجاهات الصائبة، والجدير ملاحظته أنها قاربت أكثر، لكن بالعكس المقاربة غير تفضيلية أولا، وبخصوصية ثانيا.

السرود التي هي الرابط تحضر بمفهوم الحكاية إلى حد الانتقال بالتقنية إلى الصورة.

وبلا عودة للأسئلة لكنها ضرورية في نهايات تعقيبي الذي يحاول أن ينشطر دون إذني ليبدو كأنه مداخلة، الأسئلة تحيي الحوار وتجدد في القضاء بنا، حيوية ودفئا، إذا فهمت المقاربة في (الحكي)

● كيف تحكي السينما؟

- كيف وأين هي الحكايات في الرواية؟
- كيف تتلاقى الحكايات؟
- وأين وكيف ومتى يجري التقاطع قبل الإتلاف؟
- ومن الذي سيحكي في الآخر؟
- السينما بكل عنفوان التقنية، والرواية بجذور وتاريخ من الحكايات؟

الورقة البالغة الأهمية والعلمية الدقيقة، وتعقيبي «رؤى الممثل والمعد والمخرج، وبعض أحلام بالكتابة عندي قديمة، وخيالات القارئ المنشطر عن البدايات وقبل النهايات، هل تمكننا جميعها من النظر في تأثير السينما على الرواية أو على بعض أشكال الرواية؟ والقصة القصيرة والسرود وكل أشكال الكتابة الروائية.

سؤال آخر للذي لم يعجبه تقديم تأثير السينما على الرواية، هل أثرت الرواية على السينما أو بعض أشكالها؟

لكم في أوراقي بينكم بدايات أعتذر إذا ما جاءت قراءتي للبحث بعد تفكيكه مثل ما أرى، وليس كما رأى صاحبه، أوكما ترون أنتم.

مناقشة بحث «الرواية والسرود السمعية البصرية: الرواية والسينما» (*)

- **الدكتور صلاح فضل (ناقد أدبي - مصر)**: أولا، ألاحظ أن اختيار هذا المحور ضمن محاور الندوة يمثل إشارة جميلة إلى ما ينبغي أن نهتم به في مستقبل نقدنا للأشكال الإبداعية المختلفة، لأن لدينا إبداعا روائيا ناضجا وله إنجازات عظيمة ونقد روائي مكتمل إلى حد كبير، لكن لدينا صناعة سينما متعثرة وليس هناك تقريبا نقد سينمائي متخصص، وبهذا أحيي بحث الدكتور جهاد لأنه بحث مفصل جيدا إلى درجة كبيرة مع بعض الملاحظات الخاطفة التي أوجزها في ما يلي:

الملاحظة الأولى، أنه ينطلق من كتاب «سوريو» عن موضوع المقارنة بين الفنون، وهذا كتاب أصبح متجاوزا إلى حد كبير، وكذا مقولات «سوريو»، لأن جماليات فنون التواصل الحديثة حلت إلى درجة كبيرة محل هذه المقولات السابقة القديمة. الملاحظة الثانية، أن المقارنة التقنية الحقيقية لا تقوم إلا بين المتجانس، فما يمكن أن نقارن بينه وبين الرواية ليس الفيلم السينمائي وإنما السيناريو المأخوذ عن الرواية لأن التجانس هنا في عملية الكتابة ذاتها، أما فن الرواية فأداته اللغة وفن السينما أداته الصورة، وهو صناعة إلى جانب أنه فن، فالمقارنة بينهما تصبح نوعا من التماس والتوافقات والتخالفات، وهذا ما فعله الدكتور جهاد فعلا بتركيز جميل. الملاحظة الثالثة، أنني لاحظت على البحث أنه ركز على توالدات الرواية والسينما في الثقافات الغربية وأعطى بعض الإشارات الموجزة لهذه التفاعلات في الثقافة العربية، في حين أننا بحاجة شديدة إلى تحليل واقعنا الإبداعي مستضيئين بالطبع بما حدث في الإمكانات العالمية المختلفة، وهنا بلغني مثلا انتشار الأفلام العربية المأخوذة من الروايات وهي أفلام ضئيلة القيمة والمحتوى إلى حد كبير لأنها اجتزأت منها أشياء بسيطة جدا مثل ثلاثية محفوظ على وجه المثال التي شوهتها السينما تماما. سأوجز نقطتين النقطة الأولى هي أن مثل هذه البحوث - مثل بحث الدكتور جهاد - تساهم في تأسيس جماليات الصورة في الثقافة العربية، كما يمكن أن تقوم بعملية أخرى هي تهجين النقد السينمائي بمنجزات النقد الأدبي للنهوض بالسينما العربية في المستقبل.

(*) أدار الجلسة محمد السنعوسي (إعلامي - الكويت).

- **نبيل سليمان (روائي وناقد أدبي - سورية):** أحيي البحث القيم الذي قدمه الدكتور جهاد، وأحيي أيضا التلميحات التي قام بها الأستاذ علي، ولعلها فرصة سانحة كي أحرض الصديق الدكتور جهاد على «تبيئة» بحثه عربيا سواء بالإشارة التي قدمها الدكتور صلاح عن السيناريو والرواية أو كما اختار هو في الأساس الصورة والسينما. أنتم تعلمون - وربما الدكتور جهاد يعلم - أن هناك قولا قد بدأ في سورية منذ حوالي ثلاثين سنة، حيث اقترح عادل أبو شنب الشهير بكتابة «السينيرواية» على الطريقة «المصراوية» يعني أن الرواية التي هي رواية وسيناريو - وأحكي عن السينيرواية - وهذه الدعوة نفسها قد جددها روائي وكاتب سيناريو سوري هو نهاد سيريس منذ سنوات قليلة، وأظن أن فسحة التأمل في جديتها وفي احتمالات منجزاتها فسحة طيبة أمام باحث ومطلع متعمق مثل الدكتور جهاد، وتستوقفني هنا أيضا مسألة الرواية والسرود السمعية وتحويل بعض الروايات إلى مسلسلات إذاعية، وأيضا في ما يخص علاقة الرواية العربية بالمسلسل التلفزيوني، وأتكلم عن الرواية العربية الآن لأن غير العربية قد وفت فمسألة علاقة الرواية بالمسلسل التلفزيوني العربي، وأيضا العلاقات بين الروائي العربي نفسه وبين روائي وسيناريست بامتياز هو الأستاذ خيري الذهبي، والأمثلة العربية كثيرة - مسألة مهمة للغاية، والدكتور جهاد ببحثه يفتح باب أمل وهو يغوص في هذا البحر أكثر وأكثر مما نحن بحاجة إليه.

الرد على المداخلات

- **ردود الباحث الدكتور جهاد عطا نعيسة:** شكرا للأخوين المعقبين الدكتور صلاح والأستاذ نبيل، وبسرعة حتى لا أدخل الملل إليكم أتوجه بتناول النقاط التالية للدكتور صلاح وهي: الأولى قضية كون مقولات «سوريو» قديمة أم جديدة، أظن أننا في الجماليات نختلف عنها في قضايا العلم والنظريات العلمية، بمعنى أنه ليس هناك ما يجب ما قبله، فليس الجديد قادرا على أن يجب القديم أو شيئا من هذا القبيل، القضية هي إلى أي حد يمتلك هذا القديم إمكانية للاستمرار والنفاذ والحيوية زمنا بعد آخر، وببساطة نحن نقرأ حتى الآن عن أرسطو وقضايا أرسطو إلى آخر ذلك في الفنون. أما القضية الأخرى فهي: هل نحن بصدد قضية السيناريو والفيلم بوصفهما الأقرب تجانسيا أحدهما إلى الآخر؟ أظن أن موضوعنا هو العلاقة بين السينما

والنص الروائي تحديدا، بين النتاج السينمائي والنص الروائي، ستكون تلك قضية أخرى لو تناولنا قضية السيناريو، أنا لا يعنيني ذلك وخيار بحثي أن أتناول هذه العلاقة بين السينما، بوصفها فنا ناجزا، وبين النص الروائي. وبشأن ملاحظة الأستاذ نبيل في تبيئة البحث عربيا أقول: هناك كثير من الشجون وكثير من الآلام في قضية علاقتنا بالفيلم العربي والنتاج السينمائي العربي والمدارك التي هوى إليها.

- **ردود علي مهدي:** الحقيقة أن هذا البحث يفتح أبوابا لهذه المقاربة بين الفنون المرئية كلها. نحن نقول الفنون الأدائية التي تعتمد على الصورة والتي تتكئ أول ما تتكئ على السرود إذا كانت رواية أو غير ذلك. أريد أن أضيف إلى ما تفضل به الأستاذ نبيل أن هناك الحديث عن «السيناثييتر» (السينما المسرحية)، وكل هذه الفنون هي أسباب لملاقاة الرواية وهذه الفنون لأن كل فعل مصور أو كل فعل فني خلفه فكرة هي عندي سرود، وكل فعل يتحرك في الحياة بالأداء ينبغي أن يتكئ أصلا على فكرة هي السرود، لذلك في موضوع السيناريو للتلفزيون على وجه الخصوص، وعلى الرغم من الاختلافات في: كيف تكتب للسينما وكيف تكتب للتلفزيون وكيف تكتب للإذاعة؟ وقد حان أوان أن نبحث في: كيف يمكن أن نعزز هذا الإنتاج العربي الذي تدور حوله إشكاليات كثيرة جدا ضد الظلم الذي يقع على الجاد في الأعمال مقابل الانتشار لما هو سطحي؟

البحث السادس

روجر آلن (*)

المعقب: عبده وازن

الرواية العربية والترجمة

(*) ولد في ٢٤ يناير عام ١٩٤٢ - إنجلترا.
- يحمل الجنسية البريطانية والأمريكية
- عمل أستاذا للغة العربية في جامعة بنسلفانيا، ومديرا لبرنامج هانتسمان للدراسات والتجارة العالمية في جامعة بنسلفانيا.
- نال شهادته من جامعة أكسفورد (كلية لنكلون) في الاختبارات التمهيدية في الأدب الكلاسيكي، وهو دراسة عملية في اللغتين العربية والفارسية.
- أستاذ مساعد للغة العربية في جامعة بنسلفانيا من عام ١٩٦٨ إلى ١٩٧٣.
- أستاذ مشارك للغة العربية في جامعة بنسلفانيا من عام ١٩٧٣ إلى ١٩٨٥.
- أستاذ اللغة العربية في جامعة بنسلفانيا عام ١٩٨٥.
- له مجموعة من المؤلفات والمقالات والكتب المترجمة، والعديد من المقالات التي المتخصصة في الأدب العربي وفروعه، كما أن له كتبا متخصصة أصول التعليم.

مقدمة

هذه هي المناسبة الثانية التي أبحث فيها موضوع الترجمة في هذه السنة. وكانت المناسبة الأولى في القاهرة، حيث قدّمتُ دراسة في مؤتمر عقده الأستاذ الصديق الدكتور جابر عصفور في موضوع «الترجمة والتفاعل الثقافي» في شهر مايو ٢٠٠٤، وكان عنوان مُداخلتي في ذلك المؤتمر «الترجمة والتفاعل الثقافي: التنظير والتطبيق»، ولأنّي ركّزتُ في ذلك البحث على الأبعاد الأكثر نظريا، سأركّز تعليقاتي هنا على العوامل الأكثر تاريخيا وعمليا للموضوع.

في سياق أي بحث لتطوُّر الأنواع العربية السردية، من المعلوم أنّ الترجمة قد لعبت دورا مُهمّا للغاية، ليس في تاريخ الأنواع ذاتها فحسب، بل كذلك في مجال العلاقات بين العالم الإسلامي العربي والغرب و(الشرق). ومما نُلاحظ أنّ الترجمة كانت، ولا تزال، عاملا مركزيا في تطوُّر الأساليب الأدبية النثرية. وفي اللغة الإنجليزية مثلا كان لمشروع ترجمة الكتاب المقدّس إلى الإنجليزية في أيام الملك جيمس الأول (King James Version) تأثيرٌ واسع النطاق ومستمرّ الأثر في ميادين الأدب الإنجليزي جميعها. أما التُراث العربي فيُمكننا الإشارة إلى الأديب المُترجم روزبه بن المقفّع الذي أصبح نصُّه المترجم للـ Panjatantra الهندية الأصل يعني كتاب «كليلة ودمنة» من أهمّ الآثار السردية في تطوّر التُراث النثري العربي. ونُلاحظ كذلك حركة الترجمة التي قام بها المختصّون أثناء العصر العباسي، والتي نقلت إلى اللغة العربية ذخائرَ العلوم الهيلينستية ووضعتها في المكتبة التي أُسّست لهذا الغرض، بيت الحكمة، في عاصمة الخِلافة بغداد. وإذا عكسنا اتّجاه العملية وأخذنا في الاعتبار نقل العلوم من الشرق إلى الغرب، أصبحت مدينةُ طُليطلة الأندلسية مركزا مُهمّا جدا في مشروع ترجمة ذخائر الشرق الإسلامية والعتيقة إلى اللغة اللاتينية، ونشر دراسات في مواضيع مختلفة (من الفلسفة مثلا والرياضيّات والمُوسيقى) في المعاهد العلمية في كُلّ قُطر أوروبي (وكان القائمُ بهذا المشروع الأساسي في تطوّر الثقافة الأوروبية في بداية العصر المعروف بـ «العصور الوسطى» المُطران ريموند(Raymond). ومن المُثير للاهتمام أنّ ترجمة ابن المقفّع «كليلة ودمنة» كانت من أوّل ما تُرجم إلى اللغة اللاتينية في الأندلس، ومنها إلى عدّة لُغات أوروبية أُخرى. وفي هذا السياق (العصر الإسلامي في الأندلس) إذا قرأنا في دراسات عديدة لتاريخ الرواية أنها نوعٌ أدبي من أصل أوروبي، فأكثر ظني كمُتخصّص يشتغل في الميدان الجامعي في الغرب أنّه من المُفيد (على الأقلّ أحيانا) أن نُذكّر زملاءَنا أنّ راويَ أثرٍ أصيل ومُهمّ

في تطوّر الرواية في أوروبا وهو-طبعا-دون كيخوته (Don Quixote) لسيرفانس (Cervantes)هو مؤرّخٌ عربي، وأنه من الأرجح كذلك أن مُؤلّف هذا السرد المشهور عالميا تأثّر تأثّرا عظيما بتوافر عدّة نُصوص سردية أندلسية مثّلت الأسلوبَ البيكارسكي الذي تَعود أصولُه إلى شعبية نوع المقامة العربية في الجزيرة الأندلسية قبل عِدّة قرون. وطُرق العلاقات الثقافية هذه وإمكانات التأثر الناتجة منها هي جُزء فقط من جدول الأعمال الذي ينتظر إعادة البحث في تفاصيل تاريخ الأدب العربي في الأندلس، والذي بدأ جيلٌ جديد من المختصّين القيام بها في العقود الأخيرة. وهنا من الواجب علينا أن نُضيف إلى قائمة العناوين المهمة أثرَ ابن طُفيل «حي ابن يقظان» الذي تُرجم إلى اللغة اللاتينية ومنها كذلك من اللغات الأوروبية إلى الإنجليزية، وأثّرت تأثيرا عظيما على الكاتب الأيرلندي المشهور جدا دانيال ديفو Daniel Defoe، الذي كتب فيما بعد روايته المعروفة «روبنسون كروسو»Robinson Crusoe ، وإذا سمحتم لي أن أُوسّع المجال قليلا، فيُمكنني الإشارة إلى أنّ الفرنسيين الميسورين في القرن التاسع عشر تأثّروا بقراءاتهم لـ روبنسون كروسو ومصدره عند ابن طُفيل إلى حدّ تأسيس منطقة جديدة جنوب عاصمتهم باريس بنَوا فيها بيوتا في الأشجار وسمّوها «روبانسون» (وهي إلى اليوم ضاحيةٌ من ضواحي باريس). ولكن إذا كان لهذه العلاقات بين السرد العربي والترجمة إلى اللغات الأوروبية دورٌ لافتٌ للنظر في تطوير حسّ المثقّفين الأوروبيين لعناصر السرد العربي، فكانت بداية أهمّ هذه الحركات في القرن الثامن عشر الميلادي، حيث اكتشفت أوروبا أكبر مجموعة للسرد العربي الشعبي «ألف ليلة وليلة» بعد ترجمة أنتوان جلاند (Antoine Galland) للمجموعة الأصلية (وهي عبارة عن مائتين وثمان وخمسين حكاية فقط) إلى اللغة الفرنسية بين سنتي ١٧٠٤ و ١٧١٧ والتي كانت المحرّكَ الرئيسي لثورةٍ حقيقيّة في الفنون الأوروبية والأنواع السردية على وجه الخصوص، ثورة اشترك فيها فنّانون ومُثقّفون وكُتّاب ومُؤلفو مُوسيقى من أقطار أوروبا كلّها.

فللجمع بين السرد العربي والترجمة-وفي الحالتين من وإلى اللغة العربية - تاريخٌ طويل جدا. وفيما يلي سأستخدم عملياتِ النقل هذه في الاتّجاهين كإطار لدراسة نشأة النوع الأدبي المسمّى بالرواية العربية. وسأبدأ البحثَ بنقل النوع إلى العربية ثم نقل الرواية كنوع مُدجّن خصيب إلى لُغات أخرى، وأخيرا سأبحث بعضَ الاستدلالات لمستقبل النوع المُضمرة في العلاقة بين الإبداع الروائي ومشاريع الترجمة.

الترجمة إلى اللغة العربية

من الواجب علينا، ونحن نبحث تطوّر الرواية العربية كنوع أدبي حديث، أن نعترف بأنّ دارسي مشروع النهضة الطويل قد مالوا إلى المُبالغة في تقييمهم لدور الترجمة، وأنهم لم يهتمّوا إلى حدّ الكفاية بالعامل الثاني في المُعادلة وهو دور التُراث الأدبي، وعلى وجه الخصوص الأنواع السردية التقليدية عند العرب. فظهور الأنواع الأدبية وتحوُّلاتها هو مشروع مُعقّد ومُطوّل وبطبيعة الحال تدريجي: لا يخترع أيُ واحد نوعاً أدبيا جديدا من الصفر. وفي سياق الأنواع السردية عند العرب التي نُسمّيها خيالية - وهو مُرادِف غيرُ مُقنع تماما لمفهوم «fiction» بالإنجليزية - كان المشروع عبارة عن مصدرين: الأول محلّي والثاني مُستورَد.

وفي بحث مصادر الرواية العربية نُواجه أكثر المشاكل تعقّدا في دراسة العنصر المحلّي. فيُمكننا هنا طرح سُؤال: كيف نَبحث مراحل تطوّر الأنواع الأدبية الحديثة إذا لم نفهم وحتى لم نقدر أن نُقيّم المبادئَ الجمالية المطبّقة في العهد السابق للنهضة؟ فنحن بحاجة ماسّة إلى إعادة النظر مثلا في تأريخ المقامة بعد عصر الحريري ومن خَلَفه، وفي جماليات المجموعات الأدبية التي جُمعت داخل سياق دواوين الإنشاء والرسائل، والتي هي مصدر مُهمّ جدا لعدّة أمثلة للسرد العربي الكلاسيكي، ويمكن أن يكون الأهمّ في الأنواع السردية الشعبية السير الشعبية والعلاقات فيما بينها والأنواع الأدبية عند الخواصّ. ولأنّ الروائيين العرب المُعاصرين جمال الغيطاني مثلا والمرحوم عبد الرحمن منيف ونجيب محفوظ وإبراهيم الكوني وبنسالم حمّيش وأحمد التوفيق، يُحيُون النصوص والأنواع السردية الكلاسيكية ومن كلا الميدانين الخاصّ والعامّ في رواياتهم الـ «عبر - نصّية»، من الواجب علينا أن نُعيد النظر في دور الأنواع السردية الـ «قبل حديثة» في التحوُّلات النوعية المُعاصرة. وقد كتبتُ مقالا في هذا الموضوع (في اللغة الإنجليزية) وطلعت كذلك قبل سنة دراسةٌ مهمّة للرواية المصرية للدكتورة سماح سليم (١).

أما المصدر الثاني يعني المُستورَد فللترجمة فيه طبعا دورٌ غاية في الأهمّية. ولكن ما أُريد التركيز عليه هنا هو أنّ المسألةَ هي مسألة مُوازنة مُدقّقة بين هذين العنصرين، وعلى وجه الخصوص بعد التطوّرات في كتابة الرواية العربية وفي مبادئ تقييمها بعد نكسة ١٩٦٧. أما السياق الزمني لإعادة النظر هذه فيبدأ في القرن التاسع عشر وفي تطبيقنا لمصطلح «النهضة» كمُرادف لمفهوم (renaissance) في اللغات الأوروبية. ونُلاقي داخل هذا المصطلح-إما في العربي أو الفرنسي-عدّةَ إشكاليات مُضمَرة: أولا، مِصداقية تطبيق إطار الطلوع والسقوط مثلا في تحليلنا

للحركات الثقافية وعدم اللجوء إلى إمكانات الاستمرارية وثانيا، تطبيق فكرة الانحطاط (وهي طبعا فكرةٌ مُستورَدة من عند المُفكّرين الأوروبيين المستشرقين) في عملية تقييم عصر من عصور الأدب العربي، ليس مداه أقلّ زمنيا من سبعة قرون. ومن المعلوم أنّ مُفكّرين عربا مُهمّين، من بينهم طه حسين وأحمد أمين، تعلّموا هذا المنهج في دراسة التُراث الأدبي عند العرب من أساتذتهم في فرنسا. ولكن بعد هذه الإشارة القصيرة إلى بعض الإشكاليات التي من المفيد أن نأخذها بالاعتبار في أيّ محاولة لتوفير سياق صحيح لتطوّر الأنواع السردية الحديثة ودور الترجمة فيها سوف لا أطوّل الكلام فيه، وسأبحث بعده بعضَ الأمثلة للاحتكاكات الثقافية والترجمة في تطوّر هذه الأنواع الأدبية.

وكانت أهمّ هذه الاحتكاكات بين الثقافتين الشرقية والغربية هجوم نابليون على بلاد مصر في أواخر القرن الثامن عشر (١٧٩٨)، وإن عادت العلاقاتُ القائمة بين الجاليات المارونية في لُبنان والكنيسةِ الكاثولكية في روما إلى ما قبل ذلك بفترة ليست أقلّ من قرن ونصف قرن. أما نتائجُ الهجوم الفرنسي على مصر فهي معروفةٌ، حيث أدركَ المُثقّفون المصريون مدى تقدُّم الأوروبيين في ميادين الشؤون العسكرية والتكنولوجية، وأصبح محمد علي حاكمَ مصر الذي أمر بإرسال «بعثات» الشُبّان المصريين إلى إيطاليا أوّلا وإلى فرنسا بعد ذلك، وكان إمام بعثةِ ١٨٢٤ الشيخُ رفاعة رافع الطهطاوي الذي عُيّن بعد عودته إلى مصر المديرَ الأول لمدرسة الألسن الجديدة التي تُرجمت فيها أولا عدّةُ نصوص هندسية وعسكرية، وبعد ذلك نصوص أخرى أدبية وروائية. ونعرف كُلّنا كذلك تفاصيلَ ترجمة الطهطاوي لتليماك الكاتب الفرنسي فَينَيلُون (Fenelon) ، والنصوص المترجمة لأشهر الروايات الأوروبية في تلك الفترة وهي «Le comte de Monte Cristo» لألكساندر دوما (Alexandre Dumas)، نهض بالترجمة كُل من سليم صعب وبشارة شديد. وفي هذا السياق بالضبط من الواجب علينا أن نشكُر الأستاذ جابر عصفور الذي أعاد نشر رواية «غابة الحقّ» لفرنسيس فتح الله مرّاش (١٨٦٥). ويُشير الأستاذ عصفور بوضوح في مُقدّمته للكتاب إلى أنّ هذا الأثر المهمّ هو فعلا روايةٌ، وإن تأثّر المُؤلّف إلى حدّ بعيد بالمنهج الفيلسوفي عند أشهر الكُتّاب الفرنسيين من القرن الثامن عشر مثل فولتير (Voltaire) وروسو (Rousseau)، وأدّت هذه المُبادراتُ البدائية في كتابة نوع الرواية إلى عدّة تجارب أخرى في ميادين الرواية الفيلسوفية والرومانتيكية والتاريخية، قام بها كُتّاب رُوّاد مثل سليم البستاني ويعقوب صرّوف وجرجي زيدان ومحمود طاهر حقّي. ولأنّ هذه التفاصيل أكثرُها (أو الأرجح كُلّها) معروفة جدا، فأعود الآن إلى

تعليقاتي السابقة وأتساءل من وجهة نظر مُؤرّخ أدب يكتب في بداية القرن الحادي والعشرين: كيف يُمكننا التصريح بأنّ رواية زينب لمحمد حسين هيكل هي الرواية العربية الأولى أو الرواية الفنية الأولى أو حتى الرواية الواقعية الأولى؟ (وهل استعملت فعلا كلمة «واقعي» في وصف زينب؟) ومن وجهة النظر ذاتها وفي السياق نفسه كيف نُقيّم آثارا مشهورة مثل «الساق على الساق فيما هو الفارياق» لأحمد فارس الشدياق (١٨٥٥)، و«حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي (١٨٩٨-١٩٠٢ و ١٩٠٧)، وهما نموذجان فقط لعدّة أمثلة للسرد العربي، لا يُجاريان الإطار المُسيطر في تنظيم تاريخ الأنواع السردية العربية المُعاصرة إلا في دور الآثار النيو-كلاسيكية التي تنظر إلى الوراء وليس إلى الأمام؟

ويمكننا هنا أن نعود إلى دور ابن المُقفّع والترجمة، وأن نَتذكّر أنّ عملية الترجمة ليست مشروع نقل نصّ مكتوب في لغة واحدة إلى لغة ثانية فحسب، بل تشمل كذلك مشروعا أكبر وأوسع هو إدخال أنواع أدبية من حضارة واحدة في حضارة أخرى، ومن المُهمّ جدا في هذا المجال أن نأخذ بالاعتبار دورَ السيطرة الثقافية. ومرة أخرى نُلاقي عالما فرنسيا - Regis Blachere - الذي يقول إنّ «حديث عيسى بن هشام» (والمعروف أنّه صورةٌ دقيقة جدا وساخرة لمصر أثناء الاحتلال البريطاني) أُغنية البجعة (swan song) للمقامة العربية الكلاسيكية، فيطرح جانبا فكرة إدماج أثر المويلحي بين السوابق السردية المُهمّة لـ «يوميات نائب في الأرياف» (١٩٣٧) لتوفيق الحكيم مثلا -وهي في رأيي من أحسن ما كتب الحكيم في صيغة روائية - حتى «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي نحس المتشائل» (١٩٧٢-٤) لأميل حبيبي. وفي هذا المجال - الرواية العربية في مجال النصوص المُترجمة - تُصبح رواية زينب مرحلةً متوسّطة بين تجارب القرن الثامن عشر البدائية وعقد الثلاثينيات من القرن العشرين، إذ قدّم لنا كلٌّ من عباس محمود العقّاد ومحمود طاهر لاشين ومحمود تيمور «سارة وحوّاء وسلوى» (وهنّ أخوات بميلا وكلاريسا الإنجليزيتين). وبالإضافة إلى ذلك يُمكن الإشارة إلى دور الترجمة في المراحل الأولية من حياة نجيب محفوظ الكتابية، الذي كان كتابُه الأول المنشور ترجمةَ لدراسة جيمس بَيكي (James Baikie)الإنجليزي لتاريخ مصر القديمة. وإذ قرأ محفوظ Outline of Literature لجون درينكواتر (John Drinkwater) وبمشروعه المُنظّم المنتظر في مطالعة الروايات الأوروبية التي يُشير إليها درينكواتر فإننا نشهد مرحلة من المراحل المهمة تُؤدّي إلى الثلاثية المشهورة. فإذا كتب مُعلّقون غربيون كثيرون، عند إعلان فوز محفوظ بجائزة نوبل في سنة ١٩٨٨. أنّ محفوظ هو

ديكنس القاهرة (Dickens) أو بلزاك القاهرة (Balzac) يُمكننا القول إنّ مشروعَ الترجمة (بمعنى مشروع نقل ثقافي) قد اكتمل، وإنّنا على عتبة مرحلة جديدة في تقييمنا للرواية العربية فيَ السياق غير المحلّي.

وفي تلخيص شديد لما أشرتُ إليه أعلاه قد تأثّر التُراثُ السردي في الغرب تأثُّرا عظيما بالنصوص المُترجمة من أمثلة السرد العربي المُتنوّعة في العصر ما قبل القرن التاسع عشر، وتأثّر كذلك الأُدباء والمُترجمون العربُ بالروايات الغربية والنصوص السردية الأخرى أثناء إعادة اكتشافهم للثقافة الأوروبية في القرن التاسع عشر، ولكننا نحتاج الآن إلى إعادة تقييم الأدوار النسبية لطُرق هذين الاتّجاهين الثقافيين.

الترجمة من اللغة العربية

وفي بحثي الآنِ لبعض الإشكالياتِ المُتعلّقة بترجمة الرواياتِ من اللغة العربية إلى لُغات الغرب أُريد أولا أن أُشير إلى نقطتين: أولا، سأُركّز تعليقاتي على النصوص المُترجمة إلى الإنجليزية فقط (وإن وفّرت بعضُ التفاصيل عن حركات الترجمة في أوروبا وثانيا، سأركّز على المشاكل المتعلقة بترجمة الأنواع الخيالية (fictional) لأنّها تشمل أغلبية ما يُنشَر من الأدب العربي في الترجمة الإنجليزية.

إنه من البسيط جدا الإشارة إلى بداية اهتمام المختصّين المستعربين الإنجليز بالأدب العربي الحديث. فهي عبارة عن سلسلة مقالاتِ كتبها العلامةُ الأستاذ جيب (H.A.R. Gibb) ، وكان أستاذ الدراسات العربية في جامعة أُكسفورد أولا، وبعد ذلك في جامعة هارفارد الأمريكية في بداية عقد الثلاثينيات من القرن الماضي (ومن الأرجح انه تأثّر إلى حدّ ما بما نشره المستعربُ الروسي المشهور كراشكوفسكي (Krachkovsky من قبل). وكتب جيب عن رواية هيكل «زينب» وعن بعضِ المُؤلَّفاتِ السردية القصيرة لمصطفى لطفي المنفلوطي وآخَرين. ولكن، والحق يُقال، لم يهتمّ أكثرُ المستعربين الإنجليز (أو الأوروبيين عامّة) بالأدب العربي الحديث حتى الفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. ولكن على أي حال نُلاحظ بعضَ المُبادرات في الترجمة: «النظرات» للمنفلوطي مثلا ترجمها Nevill Barbour في وسط الثلاثينيات. وإنه ليس من باب العجب أن «الأيام» لطه حسين ترجمها E.H. Paxton إلى الإنجليزية في سنة ١٩٣٢، ونُضيف إلى هذه المبادرات نشاطاتِ المُترجم الذي أصبح، ولا يزال، عميد المُترجمين دنيس جونسون ديفيس (Denys Johnson-Davies) ، والذي ترجم مجموعة قصص محمود تيمور بعنوان: «حكايات من الحياة المصرية» (Tales from

Egyptian Life)، وفي سنة ١٩٤٧ نُشرت في لندن أوّل ترجمة إنجليزية لرواية عربية وهي «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم، ترجمها إلى الإنجليزية محاضرُ اللغة العربية في جامعة كيمبريج (Cambridge) واسمه أوبري آيبان (المعروف فيما بعد في دوره كوزير خارجية لإسرائيل).

وبجانب هذه التطوُّرات في الغرب، كانت هناك حركةٌ أدبية أخرى لها دورٌ مُهمّ في تلقّي القُرّاء الإنجليز والأمريكيين خاصّة للأدب العربي الحديث وهم كُتّاب المهجر وعلى الأخص مُؤلّفات جبران خليل جبران النثرية الخيالية وكذلك مُؤلّفات ميخائيل نعيمة. ولكن حتى إن أثّرت مجموعاتٌ مثل «الأجنحة المُتكسّرة والأرواح المُتمرّدة» على بعض الكُتّاب اللبنانيين الذين كتبوا قصصا قصيرة (سهيل إدريس مثلا وإميلي نصرالله)، ولاقت النصوص المترجمة لهذه القصص المهجرية شعبيةً واسعة جدا عند المُراهقين في أمريكا، فأكثر ظنّي أنّها لم تلعب دورا مركزيا في تطوُّر الأنواع السردية المُعاصرة، فتبقى هي والنصوص المترجمة لها جُزءا من تاريخ المراحل الأولى لتطوُّر السرد العربي الحديث.

وسأدمج الآن في دراستي هذه بعض التجارب الشخصية، وهذا لأنّ حياتي كأستاذ جامعي ومُترجم تُوازي إلى حدّ بعيد التطوراتِ في تدريس الأدب العربي الحديث في المؤسسات الأكاديمية في البلدان الغربية. فإنا بدأت التدريس في سنة ١٩٦٨، كانت قائمة النصوص المترجمة المُتوافرة في السوق قصيرةً جدا ومُتركّزة إلى حدّ بعيد على الكُتّاب المصريين. فقد تَرجم ديسموند ستووارت (Desmond Stewart) «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي و«الرجل الذي فقد ظله» لفتحي غانم وترجم زميلي تريفور لجاسيك (Trevor Le Gassick) «زُقاق المدق» لنجيب محفوظ. ولأنّ ترجمة روايات محفوظ أصبحت الآن موضوع بحوث عديدة وعلى وجه الخصوص بعد فوزه بجائزة نوبل في سنة ١٩٨٨، سألقي هنا بعضَ التعليقات في الموضوع وفي الوضع العام في مجال الترجمة في عصر ما بعد النوبل.

وحتى إن كانت «زقاق المدق» هي الترجمة الأولى المنشورة في اللغة الإنجليزية لرواية من روايات محفوظ، فقد سبقتها ترجمةُ فيليب ستووارت (Philip Stewart) وليس (Desmond Stewart) لرواية «أولاد حارتنا» المشهورة جدا التي قدّمها ستووارت كأطروحة لجامعة آكسفورد في سنة ١٩٦٢، والتي لم تنشر إلا في سنة ١٩٨٥ في صيغة كتاب (والمُثير للاهتمام أنها الترجمة الوحيدة للنصّ الكامل للرواية لأنّ نُسخة الرواية المنشورة في بيروت التي استعملت كنص الترجمة الأخرى حُذفت منها بعضُ القِطع والفقرات لأسباب غير معروفة، والتفاصيل متوافرة في مقال

نشره Stewart في مجلة (Middle Eastern Literatures) [٢]. أما الكتاب المُترجَم الثاني لمؤلفات محفوظ فصدر في سنة ١٩٧٣ في صيغة مجموعة قصص مختارة من عدّة مجموعات حتى شهر العسل أعددتها أنا وزميلٌ مصري هو عاكف أبادير. وأصبح اختيارُنا لعُنوان المجموعة وهو God's World في اللغة الإنجليزية سبب بعض المشاكل بعد فوز محفوظ بجائزة نوبل، وهذا لأنّ أكثر النُقّاد والمُعلّقين في العالم العربي قرأوا عنوان God's World وافترضوا خَطَأً أنّ لجنة نوبل كانت تُشير إلى مجموعة دنيا الله العربية، حتّى إن أعلنت بوضوح أنّ تاريخ نشر هذه المجموعة كان في سنة ١٩٧٣ وليس ١٩٦٢ (والمفروض أنهم لم يفهموا كذلك أنّ لجنة نوبل لا تقرأ نصوصا عربية). ومنذ فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل، أصبح الكاتبَ العربي الوحيد الذي تُرجمت رواياتُه ومؤلفاته الأخرى بوجه مُنظّم تماما. وكانت بدايةُ هذا المشروع فعلا في سنة ١٩٧٢، إذ ترجمت مطبعةُ الجامعة الأمريكية في القاهرة عدّة روايات له إلى اللغة الإنجليزية، وفي تلك الفترة ترجمت «السُمان والخريف، وترجمت فاطمة موسى محمود «ميرامار» وترجم كل من محمّد مُصطفى بدوي وتريفور لجاسيك (Trevor Le Gassick)«اللصّ والكِلاب» وجمعا نشاطاتِهما في نصّ منشور واحد. ومن الواجب علينا هنا أنّ نعترف أنّ مُديري هذا المشروع واجهوا كثيرا من المشاكل المُتعلّقة بعملية نشر الروايات العربية (والمُهمّ كذلك أنّ نتذكّر في هذا السياق أنّ اسم محفوظ في تلك الفترة كان غير معروف تماما عند أكثر الناشرين في الغرب.. وهنا يعود إلى ذاكرتي تعليقُ العلاّمة الأستاذ إدوارد سعيد الذي أرسل قائمةَ بأهمّ أسماء الروائيين العرب إلى ناشر أمريكي في مدينة نيويورك، وتسلم منه جوابا يرفُض فيه فكرة النشر ويقول إنّ اللغة العربية لُغة خطيرة). فنُشرت رواياتُ محفوظ هذه في الفترة قبل فوزه بالجائزة ببُطءٍ مثير لليأس والغضب، فإذ فاز محفوظ بالجائزة لم تُنشر الثلاثية في اللغة الإنجليزية، فاعتمدت لجنة نوبل في تقييمهم لمحفوظ على الترجمة الفرنسية لفيليب فيجرو (Philippe Vigreux) التي صدرت في سنة ١٩٨٧، وحتى الآن تُرجمت أغلبيةُ روايات محفوظ إلى الإنجليزية وعدّة لُغات أخرى، والمشروع كلّه تحت سيطرة مسؤولي مطبعة الجامعة الأمريكية في القاهرة التي حصلت أثناء الثمانينيات على الحقوق العالمية لنشر مُؤلَّفات محفوظ . وأُلخّص الآن وأخيراً أنّ نجيب محفوظ هو الكاتب العربي الوحيد الذي أفاد (إذا صحّ استعمال هذه الكلمة) من مشروع ترجمة مُنظَّم وتعاوُني، يشمل اختيار النصوص وتسلسل نشرها واختيار المترجمين وتسويق النصوص المترجمة داخل الثقافات المقصودة(target cultures).

وفي الفترة ذاتها نشأ بعضُ المشاريع الأوروبية والأمريكية، تهتمّ بترجمة الأدب العربي الحديث والقديم. وأكبر هذه المشاريع اسمه بروتا (PROTA-The Project for Translation of Arabic Literature) الذي أسّسته الدكتورة سلمى جيوسي في الثمانينيات، والذي نشر عدّة مجموعات مُترجمة للأنواع الأدبية الحديثة (ومُجلّد مُتخصّص للأنواع السردية تحت الطبع الآن في نيويورك)، وكذلك بعض الروايات منها «الوقائع الغريبة» لأميل حبيبي. وهناك مشروعٌ أوروبي موّلته المؤسّسةُ الثقافية الأوروبية في مدينة آمستردام(Amsterdam) الهولندية اسمه «ذاكرةُ المُتوسِّط»،الذي كان يترجم عدّة نصوص عربية مُعاصرة في صيغة السيرة الذاتية أو المُذكّرة، وتُرجمت منها مُؤلَّفات عبد الرحمن منيف مثلا وعلياء ممدوح وإدوار خراط.. إلخ، ولكن لسوء الحظّ لم يُجدَّد التمويل من المؤسسة الأوروبية لأنّ المسؤولين المترجمين (ومن بينهم المُترجم الألماني المشهور وصديقي هارموت فَينندريخ) (Hartmut Fahndrich) ، لم يُلقوا أيَّ اهتمام بإمكانات تمويل المشروع عند المؤسسات الثقافية المعنية في الشرق الأوسط فأُلغي المشروعُ، وحضرتُ المؤتمر النهائي في مدينة طليطلة كمشترك من المشتركين في المشروع قبل بضع سنوات (٣).

ومرة أخرى سألخّص بالقول: إنني إذا قارنتُ الوضعَ المُتعلّق بتوافر النصوص المُترجَمة من الأنواع السردية العربية الحديثة الآن بما كان عليه عندما بدأتُ حرفتي كأستاذ جامعي رأينا أنه تحسّن تحسُّنا مرموقا، ولكن لا تزال عملياتُ الترجمة والتخطيط تلقائيةً وغيرَ مُنظَّمة إلى حدّ بعيد. فنُلاحظ في مُطالعة قائمة العناوين المُترجمة إلى اللغة الإنجليزية أنها نتيجة مُباشرة لاهتمامات المترجمين أنفسهم ومن دون اعتبار أيّ مبدأ آخر في عملية الاختيار (باستثناء محفوظ كما أشرتُ إليه أعلاه). وأنا أكتب هذه الكلمات في أغسطس من سنة ٢٠٠٤ في وضع ثقافي فقد فيه القُرّاءُ الإنجليز أغلبيةَ ذلك الاهتمام بالأدب العربي الذي كان نتيُجة مُنتَظرة لفوز محفوظ بجائزة نوبل، وأصبحت مرّة أخرى عمليةُ إقناع دُور النشر بقيمة الروايات العربية وبوجود تلق متوافر لها مشروعا صعبا ومُثيرا لليأس. ومن المعلوم والمعترَف به أنّنا نعيش كلّنا الآن عصرا من المُمكن فيه والمُفيد أن نُناقش مُستقبل الكِتاب كوسيلة اتّصال رخيص ومُتوافر بسُهولة نِسبية (في عصر نقل أغلبيةُ الجيل الجديد اهتمامَهم إلى أوساط أخرى). وفي مِثل هذه الأوضاع يُصبح بحثُ مستقبلِ نُصوص مُترجمة إلى الأنواع السردية العربية موضوعا مُثيرا للشكّ وللإمكانات في الوقت نفسه. فماذا يُمكننا القول عن هذا المستقبل؟

الرواية العربية والترجمة: المستقبل

وفي الإجابة عن هذا السؤال المطروح سأعود إلى مُصطلحات عنواني. ولقد أشرتُ في مقالات أخرى إلى الإشكاليات المُتعلّقة بكتابة تأريخ الأدب عامّة وتاريخ الأنواع السردية بوجه الخصوص، وإلى أنه من الواجب علينا إعادة كتابة هذا التاريخ [٤]. فإذا أخذنا في الاعتبار حاضرَ الرواية العربية وجدنا فيها من التنوّع والغنى قُطريا و«تحت – نوعيا» ما يقتضينا القيامَ بعِدّة مُبادرات في إعادة كتابة تاريخ النوع، وهنا من المُهم على الأقلّ في رأيي كمُتخصّص ينظُر إلى العالم العربي من الخارج، الأخذ في الاعتبار أنّ العالم العربي من مُحيطه إلى خليجه هو منطقة واسعة جدا، وأنّنا إذا عبرنا البحر الأبيض المتوسّط إلى الشمال وجدنا داخل منطقة مُشابهة تماماً في الاتّساع الثقافاتِ الآتية: الأندلسية والفرنسية والإيطالية والبوسنية والصربية واليونانية والتركية والفارسية.. إلخ. وإذا واجهنا هذا التنوُّعَ المرموق والمرغوب فيه تماماً والخُصوصياتِ القُطريةَ والنوعية المُنتَجة منها في صيغة بحث العلاقة بين الإبداع الروائي ومشروع الترجمة، فسنجد أمامنا سلسلةَ أسئلة طرحتُ بعضَها من قبل وليس كُلّها: كيف ننظم مثلا عملية اختيار النصوص من المُتّفق عليه أنّها جديرة بالترجمة، ومَن هم المسؤولون عن هذه العملية؟ وإلى أيّ حدٍّ من الواجب أن نأخذ في الاعتبار اختيار نصوص تنوب عن الأقطار العربية كُلّها (وهل هذا هدف مُمكن ومرغوبٌ فيه؟) وبسبب هذا التنوُّع والغنى في كتابة الروايات العربية الآن يُواجه المترجم فعلا (وأنا واحدٌ منهم!) مشروعا غاية في الصُعوبة والتعقّد. وللإجابة عن بعض هذه الأسئلة اسمحوا لي أن أُقدّم التعليقات الآتية:

أولا: مَن يُترجم؟ لقد طلب منّي الأستاذ جابر عصفور قبل سنة أن أُعدّ له قائمة بالمترجمين الذين يترجمون الآن الأدب الحديث إلى اللغة الإنجليزية، فبعثتُ له قائمةً من ثلاثين اسما أغلبيتُهم أساتذةٌ جامعيون، مما نفهم معه أنّ أكثرَ المترجمين للروايات العربية المُعاصرة هم «مُحِبّون» (وهذا هو المرادف الدقيق للكلمة الفرنسية والإنجليزية «amateurs»، وهنا سأُوفّر لكم مَثَلا من خِبرتي الشخصية، فقد نُشرت في مدينة لندن في سنة ١٩٨٨ ومن دار نشر «رُباعية» (Quartet Books) ترجمتي لرواية «النهايات» لعبد الرحمن مُنيف وتحت الشروط الآتية: أن آكونَ أنا المسؤول عن تكاليف النشر، وأن أتسلم كلّ أربعة أشهر تفاصيلَ عددِ النُسخ المبيعة والمبلغ المطلوب منّي، وإذا بيعت كلُّ النُسخ ما كان عليّ شيءٌ والوضع كذلك إلى اليوم. وإذا فسّرتُ العقد لعبد الرحمن نفسه غضب جدا وألحّ على دفع المبلغ (وكان «النهايات» أولّ نصٍّ مُترجَم له في الإنجليزية) ولكن رفضتُ الفكرة. فإني فعلا من مُحبّي

الرواية العربية، ولكن أملي كله اليوم أن تأخذوا في الاعتبار صعوبةَ نشر النصوص المترجمة في مثل هذه الأوضاع. ومن الواجب عليّ الإضافة هنا أنّ أكثر هؤلاء المترجمين القلائل على الرغم من قيامهم بعملية الاختيار، أصبحوا أكثر فأكثر في اتّصال مُباشر بالروائيين العرب أنفسهم، وبالنسبة إلي شخصيا قد وفّر لي هذا الوضعُ فرصة اللقاء والتعاوُن مع عدّة من عباقرة السرد المعاصر مثل نجيب محفوظ ويوسف إدريس وجبرى إبراهيم جبرى وعبد الرحمن منيف وأخيرا بالزملاء المغربيين مثل بنسالم حمّيش وأحمد التوفيق. ولكن من الواجب أن نعترف أن طُرق الاتصال هذه (وعدم الاتصال في أقطار أخرى) مسؤولة عمّا يتوافر ولا يتوافر من الروايات العربية في أسواق الترجمة الإنجليزية. فالرواية العراقية الوحيدة المتوافرة في الأسواق اليوم هي «الرجع البعيد» لفؤاد التكرلي، وفي البلدان الخليجية لا نجد إلا كتاب مُذكّرات (ولو في صيغة روائية) لغازي القصيبي السعودي.

ثانيا: مَن يَنشُر الروايات العربيّة؟ قبل وقائع سبتمبر ٢٠٠١ كان الجواب عن هذا السؤال بسيطا نسبيا: مطابع الجامعات وبعض المطابع المُختصّة الصغيرة مثل «ساقي» في لندن والقارّات الثلاث (Three Continents) في أمريكا. ومن أعظم المُفارقات هنا أنّ جمهور القُرّاء الإنجليز والأمريكيين يهتمّون كثيرا الآن بالعالم الإسلامي والعربي والشرق الأوسط عامّة، ولكنّهم لا يجدون على رفوف المكتبات الكُبرى إلا دراساتٍ للإرهاب والنساء المُسلمات ولا تتوافر لهم (للأسباب المذكورة أعلاه) أمثلةٌ للروايات العربية التي تُقدّم للقارئ (أي قارئ) أدقَّ الصُور للمجتمع العربي ولاهتمامات الشعب العربي وعواطفهم. أما الآن فالإجابة عن سؤالي الثاني (مَن يَنشُر الروايات العربية) هي غاية في السهولة: لا أحد إلا بالتمويل الكامل.

ثالثا: من يقرأ الرواياتِ العربية؟ والإجابة عن هذا السؤال طبعا مُعقّدٌ، ولكن من الممكن أن أُشير إلى أن عددَ القُرّاء الذين يتمكّنون من الحصول على نُسخ من الروايات العربية أدنى من المرغوب فيه بكثير. وإن كان هناك ازديادٌ مرموق في إدماج أمثلة للأدب العربي والأنواع السردية خاصّة في مجموعات الأدب المُستعمَلة في المدارس والجامعات، فمن الواضح جدا أنّ هذا الجمهور محدودٌ جدا. أما الجمهور الأوسع فلا يزال في حالة جهل تامّ بوجودِ أدب عربي، وأن أكون أنا مُختصّا في مثل هذا الموضوع مثيرٌ لعجب أكثرهم.

سؤالي الرابع والأخير: من يهتمّ بهذا الموضوع ؟ ولقد أشرتُ أعلاه إلى أنّ توافر أمثلةٍ للروايات والأنواع السردية الأخرى من كل الأقطار والأنواع من أحسن الوسائل في تقديم صورة دقيقة للعالم العربي وللطموحات والعواطف التي تُحرّك مُواطنيه

إلى القارئ الغربي. فكيف نقوم (وأستعمل «نحن» هنا) بعملية عبور هذه الفجوة الثقافية الواسعة؟ والإجابة على الأقلّ في رأيي بسيطة وهي مفهوم معروف: التعاوُن. أليس من المُفيد أن نأخذ في الاعتبار مَثَل نجيب محفوظ الذي تُرجمت رواياتُه ونُشرت وسُوّقت بنجاح مرموق، وأن نقوم بمشاريع مُشابهة له؟ فتُقدِّم ثلاثيةُ محفوظ الآن إلى القارئ الغربيّ صورةً حقيقية مُمتازة لمدينة القاهرة في النصف الأوّل من القرن العشرين، ولكن أليست للعالم العربي صورٌ أخرى ولمجتمعات أخرى ولعصور أخرى يُريد تقديمَها إلى القارئ الإنجليزي؟ وإذا أشرتُ في تعليقاتي إلى التعاوُن، فالمعلوم أنّني أتكلّم ليس عن العلاقات بين العالم العربي والغرب فقط، ولكن عن العلاقات داخل العالم العربي أيضا. فإنه من المستحيل تماما أن نُصوِّر وضعا سيقسم فيه المترجمون الثلاثون العالمَ العربي والإبداعَ الروائي بين الأقطار التحتية، ولكن في الوقت نفسه أليست هناك داخل المنطقة العربية مؤسّساتٌ من الممكن أن يُطلَب منها المشاركةُ في مثل هذه المُبادرة؟ أليس هناك مَثَلا مُلحقٌ ثقافي في كلّ سفارة عربية في العواصم الغربية؟

من الواضح جدا أنّ مشروعا مثل هذا يحتاج إلى مُشاركة عدّة مُؤسّسات ومسؤولين وأُدباء ومُترجمين. وأُكمل مُداخلتي هذه بالقول الصريح إنّ القارئ الغربي الآن بحاجةٍ ماسّة إلى أمثلةٍ مُترجَمة للروايات العربية حتّى نُقدّم له صورةً أكثر دقّة وحقّا للمُجتمع العربي ولقِيَمه الخلقية. وأنا مُستعدٌّ تماماً للاشتراك، كأستاذ ومترجم ومُحرّر ومُدير، في أيّ مُبادرة في هذا المجال المُتعلّق بالتفاعُل الثقافي.

الهوامش

(١) روجـــر آلن «تاريخ الأدب والرواية العـــربيـــة» (Literary History and the Arabic Novel) الأدب العالمي اليوم ربيع ٢٠٠١ سماح سليم، الرواية والمتخيل الريفي في مصر ١٨٨٠-١٩٨٥(The Novel and the Rural Imaginary in Egypt 1880-1985) لندن ٢٠٠٤.

(٢) فيليب ستيووارت «أولاد حارتنا: حكاية نصين» (Awlad Haratina: a tale of two texts) مجلة آداب الشـرق الأوسط(Middle Eastern Literatures) ، مـجلد ٤ رقم ١ يناير ٢٠٠١.

(٣) انظروا «المعركة في السوق: مكانة الرواية العربية في السياق العالمي»، فصول مجلد ١٦ رقم ٣ (شتاء ١٩٩٧ ص ١٥ - ٢١).

(٤) روجر آلن «فكرة العصور الوسطى وإشكاليات كتابة تاريخ الأدب» في محراب المعرفة (دراسات مهداة إلى إحسان عباس) بيروت: دار الصادر و١٩٩٧ ص ١٦٧ - ١٧٣.

تعقيب على بحث روجر آلن

المعقب: عبده وازن (*)

الرواية العربية والترجمة

(*) شاعر وناقد من مواليد ١٩٧٥ - لبنان.
- يعمل في الصحافة الأدبية منذ عام ١٩٧٨.
- شارك في العديد من المؤتمرات العربية والعالمية وله العديد من الأعمال الشعرية والنثرية.
- رئيس القسم الثقافي في جريدة الحياة.

قد يبدو عنوان المحور وهو «الرواية العربية والترجمة» عنوانا جدليا لكونه يملك تفسيرات عدة: هل المقصود ترجمة الرواية العربية إلى الأجنبية أم العلاقة بين الرواية العربية والترجمة الأجنبية وما تركت فيها من أثر، أم العلاقة بين الرواية العربية وترجمتها إلى الأجنبية وما حملت إلى لغة الآخر من جديد روائيا وسرديا؟

لعل أهمية هذا العنوان تتضح في أنه يثير قضية مهمة جدا تعني الرواية العربية نفسها مقدار ما تعني الترجمة لا سيما الترجمة الروائية، سواء من العربية إلى الأجنبية أو من الأجنبية إلى العربية. فمن الواضح أن حركة الترجمة الروائية من الأجنبية إلى العربية، أو لأقل حركة التعريب الروائي، تشهد رواجا في الفترة الأخيرة سواء من حيث كثرة الترجمة أو من ناحية إقبال القراء عليها، على رغم الملاحظات الكثيرة التي قد تساق في هذا الميدان حول نوعية الترجمة وسلامتها ودقتها. هذه الترجمات الروائية ساعدت على جعل الرواية العربية نفسها على محك الرواية العالمية، إذ أصبح في مقدور الناقد والقارئ معا أن يقابلا بين النتاج العربي والنتاج العالمي، مثلما أصبح في استطاعة الروائي نفسه خصوصا الروائي الذي لا يجيد لغة أجنبية أن يتلمس موقعه وسط الروائيين العالميين، وأن يطلع على الأساليب الحديثة التي تشغل المختبر الروائي المعاصر، ناهيك عن اطلاعه على الموضوعات أو التيمات التي تحتل صميم الرواية العالمية الجديدة.

كان لا بد من هذا المفتتح الذي أوحى به عنوان المحور نفسه، فيما يحاول هذا التعقيب على ورقة المستشرق روجر آلان أن يواصل ما سعى إليه هو نفسه، لكن عبر اختيار الحقل الفرنسي الذي يتمم مقاربة المستشرق الذي حصرها في الناحية الانغلوفونية. فالحقل الفرنسي شهد في الآونة الأخيرة نشاطا ملحوظا في نقل الرواية العربية المعاصرة إلى اللغة الفرنسية، حتى بدا أنه الأكثر ترحيبا بالرواية العربية هذه، والأكثر اتساعا لها بين اللغات العالمية الأخرى. وهذا ما تؤكده نظرة ولو سريعة على أرقام الروايات المترجمة إلى الفرنسية ومقارنتها بالأرقام في اللغات الأخرى. ويكفي ما جاء في ورقة المستشرق آلان حتى تترسخ ظاهرة الإقبال الفرنسي على الرواية العربية المعاصرة، وهذا ليس بالمستغرب أبدا، فالعلاقة بين الثقافة العربية والثقافة الفرنسية علاقة غير حديثة العهد، وهي ترجع إلى حملة بونابرت الشهيرة عام ١٧٩٨ وما تلاها من علاقات أخرى لا سيما في عهد محمد علي باشا الذي

أرسل بعثة مصرية إلى باريس في العام ١٨٢٦ برئاسة رفاعة الطهطاوي، وكانت البعثة العربية الأولى التي تطأ أرض باريس. وقد يكون كتاب «باريس العربية» الصادر قبل عام خير دليل على عمق العلاقة بين فرنسا والثقافة العربية، ويكفي أيضا تذكّر أن محمد حسين هيكل كتب معظم روايته «زينب» - التي يعتبرها بعضهم الرواية العربية الأولى - خلال إقامته في باريس، وكان عندما يشرع في الكتابة يغلق النوافذ لئلا يتأثر بجو باريس، وهو يتناول حياة إحدى القرى المصرية. ولا غرابة في أن تحتفل باريس أخيرا بالذكرى المئوية الثالثة للترجمة الفرنسية الأولى لكتاب «ألف ليلة وليلة» على يد المستشرق الفرنسي انطوان غالان، وقد أصدرت دار «آكت سود» كتابا جديدا عن «الليالي العربية» كما يقول بعضهم، وعنوانه: «تقاسم ألف ليلة وليلة» وهو يضم الأوراق التي قدمت في الملتقى الذي عقد في باريس حول «ألف ليلة وليلة»، وقد شارك فيه خمسة وثلاثون ناقدا تحت إشراف منظمة اليونسكو ومؤسسات أخرى. ويجب التذكير بأن ترجمة جديدة لهذا الكتاب صدرت حديثا، وقد شارك في إنتاجها المستشرق أندريه ميكيل والأكاديمي والكاتب الجزائري جمال الدين بن شيخ والباحث الفرنسي كلود بريمان. وتعتبر هذه الترجمة التي استغرقت نحو ثلاثين سنة، الأعمق والأجمل في القرن العشرين. وقد أنشئت في العاصمة الفرنسية «مدرسة باريس لألف ليلة وليلة».

قد يكون الاهتمام الفرنسي بكتاب «ألف ليلة وليلة» نابعا من الانبهار بظاهرته الفريدة ومتخيّله السباق وبنيته الحديثة دوما التي كان لها أثر بيّن في الرواية المعاصرة، لكنه جاء على حساب الرواية العربية نفسها التي عرفت في الفترة الأخيرة الكثير من التجاهل وسوء الفهم، خصوصا بعدما خضعت لنظرة مسبقة ليست بحقيقية أبدا. وارتبط الأدب العربي الحديث بصورة الثقافة العربية التي تلقاها الغرب بشيء من الحذر والشك مكتفيا بالأعمال العربية القديمة، الأدبية والفلسفية. وجاء حادث الحادي عشر من سبتمبر ليزيد من حال التوتر وسوء الفهم والاضطراب في العلاقة بين ثقافة العالم العربي والثقافة الغربية. وكان لافتا جدا بعد ١١ سبتمبر صعود حركة ترجمة الكتب الإسلامية، إضافة إلى الإقبال على قراءة القرآن الكريم في ترجمته الفرنسية مثلا.

لم تحظ الرواية العربية الجديدة قبل فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل باهتمام فرنسي واضح. وفي العام ١٩٦٠ فاجأت دار «سوي» الفرنسية العريقة

قراءها بترجمة رواية عربية إلى الفرنسية هي «أنا أحيا» للروائية اللبنانية ليلى بعلبكي. هذه الخطوات أثارت الكثير من الأسئلة، فالرواية هذه هي بمنزلة رواية أولى لكاتبة شابة عرفت بجرأتها قبل أن تهجر الكتابة لاحقا وبشكل نهائي على ما يبدو. أما سبب الترجمة فهو مقاضاة ليلى بعلبكي قانونيا على هذه الرواية التي اتهمت بالهتك الاجتماعي واللا أخلاقية. واستطاعت بعلبكي آن تربح الدعوى في المحكمة وأفرج عن الرواية. وقد ترجمت «أنا أحيا» إلى الفرنسية ليس لأهميتها بل للقضية التي أثارتها. قد يكون من الممكن استخلاص عبرة واضحة من قضية رواية «آنا أحيا»، فالناشر الفرنسي لم يلتفت إلا إلى هذه الرواية العربية في مرحلة الستينيات من القرن الفائت التي عرفت بداية صعود الحركة الروائية الحديثة.

قبل ذلك، كان طه حسين ومحمود تيمور قد حظيا بترجمات قليلة، وكان قد صدر أيضا عن دار سوي نفسها «أنطولوجيا الأدب العربي المعاصر». أما نجيب محفوظ فلم تترجم أعماله إلى الفرنسية بالمعنى الصحيح للترجمة إلا في مطلع السبعينيات، وتحديدا مع تأسيس دار «سندباد» ذات النزعة الواضحة والميل إلى الثقافة العربية والإسلامية. هذه الدار أسسها بيار برنار مغامرا ومراهنا على نجاح مغامرته وجذب القارئ الفرنسي. وليس من الغريب أن يكون برنار أول من انتبه في فرنسا إلى نجيب محفوظ، فنشر روايته «زقاق المدق» عام ١٩٧٠ عن دار صغيرة كان يعمل فيها قبل انتقاله إلى الدار التي أسسها، ثم أعاد طبع رواية محفوظ هذه في داره طبعات عدة، وبلغ مبيعها في فرنسا نحو ثلاثين ألف نسخة، وصدرت لاحقا في سلسلة «كتاب الجيب» التي تشهد رواج الروايات شعبيا. ولعل دار سندباد التي نشرت بعض عيون الشعر العربي ورواية لعبدالرحمن منيف، إضافة إلى الكتب التراثية الكثيرة، سرعان ما واصلت ترجمتها لأعمال محفوظ مقيمة معه علاقة عميقة ملؤها الثقة من مثل «أولاد حارتنا»، و«حكايات حارتنا»، و«اللص والكلاب». غير أن هذه الدار العريقة والمعروفة بصداقتها للثقافة العربية ما فتئت أن توقفت، ثم اشترتها دار «أكت سود» وضمتها إليها. وأصدرت الدارفي صيغتها الجديدة مجموعتين قصصيتين لمحفوظ هما: «الحب تحت هضبة الهرم» و«دنيا الله»، ثم أعقبتهما رواية «الشحاذ» و«ليالي ألف ليلة» و«خان الخليلي». أما أحدث ما صدر عن هذه الدار لمحفوظ فهو كتاب: «الصباح والمساء» عام ٢٠٠٢.

وبلغت أعمال محفوظ الصادرة عن هذه الدار نحو أحد عشر كتابا، إضافة إلى كتاب يضم حوارا طويلا أجراه معه جمال الغيطاني.

وقبل أن ينال نجيب محفوظ جائزة نوبل، كان الاهتمام بالرواية العربية الجديدة ضئيلا، ولم تكن أسماء الروائيين العرب معروفة لدى الناشرين والقراء الفرنسيين. ويعد فوز محفوظ بنوبل بدأت مرحلة جديدة على مستوى تقبل الرواية العربية والانفتاح عليها والترحيب بها. هكذا راحت بعض الدور الأخرى مثل «غاليمار» و«سوي» و«دونويل» و«أرليا» وسواها تصدر الترجمات الروائية العربية، لكن وفق إيقاع بطيء. ولم يمض العقدان الأخيران من القرن المنصرم حتى كثرت الترجمات العربية متجاوزة ما ترجم خلال نصف قرن بكامله. إنها مرحلة ما بعد جائزة محفوظ، وهذا ما يمكن أن تسمى به مرحلة ازدهار الترجمة الروائية العربية في فرنسا. وكان لا بد من أن تتوالى الروايات المترجمة والأسماء العربية: جمال الغيطاني، صنع الله إبراهيم، إلياس خوري، إدوار الخراط، غسان كنفاني، إميل حبيبي، حنان الشيخ، محمد برادة، محمد شكري، إبراهيم عبدالمجيد، محمد البساطي، يوسف إدريس، واسيني الأعرج، عبدالحكيم قاسم، عالية ممدوح، محمد خضير، إبراهيم أصلان، عبدالرحمن منيف، هدى بركات، رشيد الضعيف، حسن داوود، الطيب صالح، سليم بركات، الحبيب السالمي وسواهم. استطاع هؤلاء الروائيون أن يعرضوا صورا متنوعة وشاملة عن الرواية العربية الجديدة في اتجاهاتها المختلفة وأساليبها المتعددة ومقارباتها وموضوعاتها... ومن خلالهم تمكن القارئ الفرنسي من تشكيل فكرة ما عن الفن الروائي العربي الحديث بعدما سيطرت على ذاكرته صورة ملتبسة ورؤية مسبقة لا تعبران عن حقيقة هذا الفن. ويروي المترجم والمستشرق الفرنسي إيف غونزاليس كيجانو كيف أن أحد الكتاب الفرنسيين سأله عندما قرأ رواية «اللجنة» لصنع الله إبراهيم التي كان قد ترجمها، إن كان هو الذي وضع الرواية لأنه دهش بوجود روائي عربي يتبحر في الأساليب التجريبية للرواية. وكان من الطبيعي أن تحظى بعض الروايات المترجمة بنجاح لافت وأن تتناولها الصحف وتكتب عن أصحابها، لكن الروائيين الذين استطاعوا أن يستأثروا بطبعة «الجيب» - دلالة على رواج أعمالهم - هم قلة ومنهم نجيب محفوظ وجمال الغيطاني وحنان الشيخ وهدى بركات. غير أن هذه الروايات العربية لم تتمكن من تشكيل

ظاهرة كبيرة على مستوى النشر و«الصناعة» الكتبية على غرار ما فعل مثلا أدب أمريكا اللاتينية أو الأدب الأمريكي أو الصيني أو الياباني أو الروسي ... ولم يكن تخصيص بعض الدور سلسلة للأدب العربي المترجم بظاهرة إيجابية تماما، فالروايات العربية أبعدت هكذا عن سائر الآداب وأفردت في إطار واحد كأنها ليست «روايات من العالم أجمع»، كما تعبر إحدى أهم السلاسل لدى دار غاليمار.

وجاء وصف نجيب محفوظ بـ «فلوبير» العرب مجحفا بحق هذا الروائي الكبير، إذ رده إلى الوراء بدل أن يضعه في الأمام. لكن هذا التصنيف لم يستطع أن يسيء إلى صاحب «نوبل» والروائي العربي الرائد. وقد وصفت صحيفة «لوموند» عمله الروائي بـ «الرواية - النهر» وبـ «الفن الحكائي التقليدي».

أما السؤال الذي يطرح نفسه هنا فهو: هل يخضع اختيار الروايات العربية لمعايير أدبية صرفة أم لمقاييس «السوق» وذائقة القارئ الفرنسي ومقياس الرواج؟ وبمعنى آخر: هل هناك عدل في اختيار الروايات التي ستترجم؟ ثم من يختارها: الناشر أم المترجم؟ أعتقد أن «إشكالية» الترجمة الروائية تكمن في صميم هذه الأسئلة التي لا بدمن إيجاد أجوبة عليها! قال لي مرة المترجم إيف غونزاليس في لقاء على هامش إحدى الندوات: إن الناشرين الفرنسيين لايختارون إلا الكتب الذائعة الشهرة، وكذلك الروايات التي تعني القراء الفرنسيين وتجد صدى لديهم. وأضاف: «إن الرؤية التقليدية إلى الخريطة الروائية العربية ما زالت تهيمن على الناشرين، وأحيانا قد يلعب المترجم دورا في إقناع الناشر بعمل ما».

ترى هل المطلوب من الرواية العربية أن تشبه الرواية الفرنسية أو الغربية حتى تحظى بالترجمة؟ يحتمل الجواب على هذا السؤال وجهين مختلفين: قد ينبغي أحيانا للرواية العربية أن تشبه مثيلتها الأوروبية العالمية، ويمكن في أحيان أن تكتفي بمواصفاتها الحقيقية، ويمكنها كذلك شرط أن تحمل طابعا اكزوتيكيا قادرا على إغراء القارئ الفرنسي ومخاطبة مخيلته! ولعل هذا ما سعى إليه بعض الروائيين العرب الفرنكوفونيين من أمثال الطاهر بن جلون وأمين معلوف، ولكن من دون أن يسيئوا إلى المادة الروائية التي تحفل بها رواياتهم. ولا أفشي سرا إن قلت إن بعض الأعمال الروائية المترجمة لم تنجح إلا لأنها تحمل مادة إكزوتيكية

أو تغريبية تثير ليس فقط مخيلة القارئ الفرنسي أو الغربي بل غريزته أيضا، خصوصا عندما تتناول بعض العلاقات الشاذة في مناطق عربية محددة أو بعض المحرمات. والأمثلة هنا كثيرة ولا أود أن أسمي أحدا. والمفاجئ في أحيان أيضا أن روايات كثيرة تنقل إلى الفرنسية مثلا من غير أن تحظى بأي نجاح في لغتها العربية أي لغتها الأصلية، وهذا ما يدعو حقا إلى التساؤل. ترى أليست الترجمة هي أولا وأخيرا فعل حوار بين لغتين وثقافتين؟ أليست الترجمة أيضا فعل قراءة تخترق الحدود، حدود اللغة والكائن نفسه؟ ولعل أحد الأوصاف التي أطلقت على الترجمة أنها سفر يترك المترجم خلاله، عالمه وشعبه ليتصل بالآخر عبر «شيفرة» اللغة.

وسأفتح هنا القوسين لأتذكر السجال الذي قام قبل فترة حول الترجمة إلى العربية ولم ينته حتى الآن. وهذه قضية أخرى طبعا ولكنها تدل على مدى أهمية الحوار في الترجمة التي ليست أبدا مجرد نقل نص من اللغة الأم إلى اللغة الأخرى. هكذا لا يستطيع الناقد العربي مثلا أن يفهم فكرة أن يترجم عمل إلى اللغة الأجنبية لأنه يدور حول نسوة عربيات، أو لأنه يفضح بعض العيوب الاجتماعية، أو يقدم نماذج بشرية شاذة ومشوهة! ولا يستطيع هذا الناقد أيضا أن يستوعب فكرة أن يطلب الناشر الأجنبي أعمالا روائية خفيفة قادرة على تسلية القارئ الأجنبي في القطار أو قبل النوم! والمصيبة الكبرى أن بعض الروائيين العرب الجدد أصبحوا يقبلون على كتابة روايات «صالحة» للترجمة، واضعين نصب أعينهم القارئ الأجنبي وذائقته. وبدا أحد الروائيين في حال من التراجع روائيا نتيجة هذا الانفصام بين ذائقة عربية وذائقة أجنبية، أي بين حقيقته الذاتية وحقيقته المزورة. وقد يكون طبيعيا أن يطمح الروائي العربي إلى كسر حصار لغته والخروج إلى لغات العالم. هذا شأن الكثر من أدباء العالم. لكن المفروض أن يأتي الخروج طبيعيا وليس مصطنعا. والرواية التي لا تلقى نجاحا في بوتقتها الأولى لن تصيب النجاح حتى لو ترجمت إلى لغات عدة، وهذا ما لا يفهمه بعض الروائيين أو الروائيات الذين يهجسون بالعالمية، متنكرين للقارئ العربي أو المحلي الذي هو القارئ الحقيقي بامتياز.

هناك ظلم إذن في اختيار الروايات العربية وترجمتها: لنتصور أن روائيين لبنانيين يعدان من المؤسسين القلائل للرواية اللبنانية لم يترجم لهما أي عمل، وهما: توفيق يوسف عواد ويوسف حبشي الأشقر! لنتصور روائيا

عراقيا في حجم فؤاد التكرلي ستصدر أولى رواياته المترجمة إلى الفرنسية في العام المقبل ولدى دار «آكت سود»! لنتصور الخليج العربي كله مقصورا على روائي واحد هو عبدالرحمن منيف! وهكذا دواليك. طبعا الكثيرون من الروائيين العرب الذين ترجم لهم يستحقون الترجمة، لكن هذا الأمر لا يكفي لتكون حركة الترجمة عادلة وحقيقية، فثمة أسماء كثيرة تستحق أن تترجم أيضا لأهمية أعمالها وليس لأنها ترضي القارئ الغربي.

لعل القضية الأخيرة التي لا بد من إثارتها تتمثل في مثل هذه الأسئلة الآتية: هل استطاعت الروايات العربية المترجمة إلى الفرنسية أن تشكل ظاهرة قائمة بنفسها؟ ثم هل تمكنت من ترك أثر في الرواية الفرنسية والروائيين الفرنسيين الجدد؟ وهل تكفي المقالات الصحافية التي تحظى بها بعض الروايات الرائجة أو الطريفة والاكزوتيكية كي تجعل هذه الروايات في مرتبة متقدمة؟ يقول أحد المستشرقين الفرنسيين إن أثر الروايات العربية لا يزال خفرا، وينبغي الانتظار حتى تتمكن الرواية العربية من فرض نفسها على القارئ والناقد أولا ثم على سوق الرواية. ولكن ثمة أسماء مهمة تمكنت الآن من الانتقال إلى دور كبيرة، ما يدل على وعي فرنسي بفرادة هذه الاسماء.

ترى هل استطاعت الرواية العربية المترجمة إلى الفرنسية أن تزاحم الرواية الفرنكوفونية التي يكتبها أدباء مثل الطاهر بن جلون وأمين معلوف وآسيا جبار ومحمد ديب وسواهم؟ هذا سؤال لا بد من البحث عن جواب له إن افترض جهدا خاصا وفترة من الزمن! فالرواية العربية المترجمة تمثل مرجعها الأول - أو بلادها أكثر من الرواية الفرنكوفونية التي تتوجه إلى القارئ الفرنسي والفرنكوفوني قبل أن تتوجه إلى القارئ العربي.

مناقشة بحث «الرواية العربية والترجمة» (*)

- **د.صلاح فضل (ناقد أدبي - مصر):** الإشارة التي تفضل بها الأستاذ روجر آلن عن اللحظة التي أسهم بها الأدب العربي في تكوين مخيال الآداب العالمية - عبر التأثيرات البيكارسكية والمقامات العربية في سيرفانتس - موضوع مازال قيد البحث حتى الآن، لكن التقدم به مازال مرهونا بالعثور على وثائق، وقد عثر على بعضها وأنا أعمل بها منذ عدة سنوات، وبعضها الآخر مازال ينتظر البحث، لكن القضية المهمة والخاصة هي تحويل عمل الترجمة من مجرد جهد فردي يخضع لعشوائية الاختيار إلى جهد مؤسساتي، وقد آن الأوان لتقوم الثقافة العربية بهذه الخطوة، وبالفعل هناك مشروع سيرى النور هذا العام لإنشاء معهد للترجمة في الجزائر تابع لجامعة الدول العربية، من خطواته الأساسية اقتراح قوائم للترجمات من الأدب العربي إلى اللغات الأوروبية الثقافية مع دور النشر الأوروبية لتنفيذ عمليات ترجمته وتسويقه بطريقة تتفادى العيوب التي وقعت في المبادرات السابقة، وثمة مؤسسات أخرى كان يتوقع منها أن تقوم بدورها مثل المكاتب الثقافية في أوروبا، وهناك بعض المكاتب الثقافية - للأسف - تولاها ملحقون تعليميون لا علاقة لهم بالجهد الثقافي على الإطلاق، وأشير هنا فقط إلى مكتب عربي موجود في مدريد وهو المعهد المصري للدراسات الإسلامية الذي تولى عملية تنظيم الترجمة إلى الإسبانية مما أثمر نتائج بالغة الجمال خلال خمسين عاما لم تحدث في عاصمة أوروبية أخرى، بل أن بعض ترجمات الأدب العربي إلى اللغات الأوروبية جرت عبر المجهود الذي نسقه معهد الدراسات الإسلامية في مدريد بالإشارة إلى الترجمات الإسبانية.

كلمتي إلى الأستاذ عبده وازن في مجملها تكمل الصورة بشكل متوازن وتشير إلى المناطق الحساسة في هذا الموضوع، أريد فقط أن أذكره بالمشهد الذي طرحه د.محمد حسين هيكل عندما كان يكتب «زينب»، وهو يغلق النوافذ، في مذكرات هيكل المجهولة التي نشرت أخيرا، حيث لم تنشر في عهده لما فيها من محرمات، يشير إلى أن بعض فصول هيكل كتبت في جنيف خلال رحلاته في إجازته الصيفية بعد فصول «زينب» ولم تكتب في باريس، وهذا طريف أيضا من ناحية، لكنه تفضيل ليست له أهميته الآن، النقطة الأخيرة هي أن هناك آلية منتظمة قامت بها دول أمريكا اللاتينية بالنسبة إلى ترويج آدابها

في العواصم الأوروبية، وهو اختيار أكبر أديب في بلد ما، وليكن مثلا الأرجنتين أو غيره من البلاد، ليكون سفيرا لهذه الدولة في باريس، كل الذين حصلوا على جوائز نوبل من آداب أمريكا اللاتينية عملوا فترات طويلة سفراء لبلادهم في باريس ولندن، وعندما يعاد الاعتبار إلى مثقفينا ومبدعينا ويصبحون سفراء لا مهاجرين فقراء في العواصم الأوروبية، نتوقع أن يكون هناك عمل جدي وتماس حقيقي وحضور فعلي لإبداعنا في الثقافة الغربية.

- **صبري حافظ (باحث وناقد - مصر):** أحب أن أبدأ من نهاية النقطة التي ذكرها د.صلاح فضل، فتوفيق يوسف عواد الذي يشكو من أن أعماله لم تترجم، عمل سفيرا سنوات طويلة للبنان ومع هذا لم يؤت بالنتيجة التي تصورتها، نرجع مرة أخرى إلى مقولة كازانوفا فهو لو لم يكن موجودا في باريس لما استطاع الوصول إلى العالمية، أنا أريد أن أصحح خطأ معينا ورد عند عبده وازن، وهو أن رواية «الرجع البعيد» لفؤاد التكرلي مترجمة إلى الفرنسية منذ عشرين عاما، وقد ترجمت إلى اللغة الإنجليزية السنة الماضية، النقطة التي تثيرني هي التي أشار إليها عبده وازن أن عددا من الكتاب بدأوا يكتبون روايات صالحة للترجمة، بودي لو طرح نموذجين أو ثلاثة نماذج وذكر لنا النقاط التي من خلالها نعرف أن هذه الروايات صالحة للترجمة، أنا مهتم شخصيا بهذا الموضوع منذ أن نشر في الملحق الأدبي، لصحيفة التايم «The Time»، مقالة لزميلنا دلال أبوشي تطرح المقولة نفسها، وهذه المقولة روجت ونشرت باللغة الإنجليزية، وكان بها إدانة، والنموذج الوحيد الذي يشيرون إليه هو نموذج نوال السعداوي وقد يكون كذلك النموذج الوحيد الذي ينطبق عليه كلام عبده وازن، لكن في الروايات الكثيرة الأخرى التي بدأت تترجم - وحينما نعمم هذا الاتهام الظالم على عدد كبير منها - سنجد أنه من الصعوبة أن نضع أيدينا على مجموعة من العناصر التي يتوجه بها النص إلى قارئ آخر غير قارئه، أي قارئ للغات الأجنبية التي سيترجم إليها، إذ لا بد أن تكون هناك مؤشرات ملموسة تثبت لنا هذا حتى لا تكون «صلاحية الترجمة» مجرد مقولة شائعة.

النقطة الأخيرة التي أود ذكرها هي أن الأعمال الجيدة في نهاية الأمر، على الرغم من أن الاهتمام قد يغيب عنها لمدة طويلة، لكنها حينما تترجم تلفت النظر والانتباه، والدليل على ذلك أن «الثلاثية» لنجيب محفوظ بيع من ترجمتها الإنجليزية أكثر من ربع مليون نسخة، وهذا أكثر مما بيع في الأصل

العربي، وبدأ تأثيرها يتضح لاحقا على القارئ العادي وليس المتخصص فقط، ولم يحصل هذا الاهتمام مع كبار الكتاب الذين لم يترجم لهم بعد مثل يحيى حقي أو يوسف إدريس أو يوسف حبشي الأشقر.

- **د.معجب الزهراني (باحث وأستاذ جامعي - السعودية):** أثني على الجهد المتميز للباحث والمعقب، ولعلنا الآن استمعنا إلى ورقتين متكاملتين وليس إلى بحث وتعقيب، هناك بعض القضايا التي تتعلق بموضوع الترجمة وتنوع الحوافز التي تقف وراء عملية الترجمة، نحن لدينا في أحيان كثيرة نزوع إلى اعتبار كل واحد منا كإنما هو القارئ النموذجي أو القارئ الخبير أو القارئ المفتي، أي أن النص الذي يعجبني كإنما هو الذي يمكن أن يعجب قارئا فرنسيا أو أوروبيا بشكل عام، وهذا في اعتقادي نزوع خاطئ، فهناك الكثير من الأعمال التي تكون جيدة من منظور معين لكنها لا تصادف نجاحا جماهيريا، وهناك روايات قد نتهمها أو يتهمها البعض بأنها كتبت للمتعة ومع ذلك تنتشر، لذا بودي أن نتقبل فكرة تعدد المعايير أو تعدد آفاق التلقي كي لا نسقط في مثل هذه الأحكام المعيارية الظالمة أحيانا لبعض الأعمال المترجمة.

- **موسى بيدج (روائي - إيراني):** العرب والإيرانيون قد أثروا وتأثر بعضهم ببعض منذ القدم، فهم يشتركون في التاريخ والجغرافيا والدين والثقافة والكثير من العادات والتقاليد والقيم السائدة ما عدا اللغة التي استوجبت الترجمة للتواصل الثقافي في ما بينهم في غضون القرنين الماضيين. ومع تطور التقنية، اتسعت قنوات الاتصال بين الشعوب في العالم، والترجمة باعتبارها إحدى أهم قنوات التواصل الثقافي، اتسعت رقعتها بين الشعوب العالمية، لكن هذه القناة المهمة بين العرب والإيرانيين لم تواكب الحدث ولم ترتفع إلى المستوى المطلوب لتأدية دورها الحضاري، مثال واحد يكفي كي نزيح الستار عن هذا الضمور الثقافي بين الشعبين العربي والإيراني في مجال الترجمة الأدبية.

يشير ابن النديم في «الفهرست» إلى مشاهير المترجمين في زمانه ويذكر لنا الكثير منهم، كما يشير إلى أكثر من مائة كتاب ورسالة قد ترجمت من الفارسية إلى العربية، كان هذا قبل ألف عام، والآن مع تطور الأحداث والاتصالات وتقاربها الزماني والمكاني مازلنا لا نملك مثل هذا الكم من الكتب المترجمة وهذا العدد من المترجمين، طبعا يجب أن نعترف بأن البعض من المهتمين بالترجمة والنقل بين اللغتين الفارسية والعربية قد جاهدوا ليرفعوا

من مستوى هذا التواصل الحضاري الذي يساعدنا في تأسيس الهوية الموحدة اللائقة بمصيرنا المشترك في معترك الحياة المتلئة بالأحداث في العالم. أذكر من هؤلاء عبدالوهاب عزام، يحيى الخشاب، إبراهيم الشواربي، غنيمي هلال، عبدالحميد بدوي، محمد عبدالمنعم والدسوقي شتا.

وفي إيران هناك اثنا عشر مترجما للأدب العربي اليوم، وتشير الإحصاءات الموجودة في مجال الترجمة من اللغة العربية إلى الفارسية إلى أن حصة الأدب من الترجمات العربية هي ٢ في المائة فقط وتشكل الأفرع الأخرى نسبة ٩٨ في المائة تنقسم في ما بينها إلى ترجمات في علم الكلام والفلسفة والحديث والتاريخ والتفسير واللغة والقواعد الصرفية والنحوية.

في مجال الترجمة الأدبية لا يتجاوز مترجمونا الاثنا عشر مترجما، ستة منهم يترجمون الشعر والستة الآخرون يترجمون القصة، لقد كتبت عن ضمور الترجمة والقصور فيها ولماذا، وأقول لكم إننا منذ نحو قرنين من الزمان حتى الآن ترجمنا - فقط - مائة كتاب تحتوي على روايات أو قصص قصيرة من الأدب العربي بينما ترجمنا خمسة آلاف كتاب من اللغات الأخرى العالمية و٢ في المائة من اللغة العربية، لماذا؟ لا أدري، المائة كتاب ترجمت برغبة المترجمين، وخلال الحقبة نفسها ترجم فيها، لجرجي زيدان مثلا ٢٥ كتابا، وترجمت معظم أعمال جبران خليل جبران خصوصا كتابه «النبي» الذي ترجم خمس عشرة مرة وطبع في كل مرة أكثر من ثلاثين طبعة لأنه يحتوي على تراث عرفاني وصوفي وهكذا. ونجيب محفوظ ترجمت أعماله لسببين فقط هما: حصوله على نوبل ولطابعه الشرقي الذي يستشعره القارئ الإيراني، كذلك كبار الكتاب العرب من أمثال: إحسان عبدالقدوس وحنا مينا وتوفيق الحكيم ولكل منهم كتاب واحد، والكتاب الأخير الذي ترجم كان من الكويت للأستاذة فاطمة العلي الذي طبع مرتين خلال سبعة أشهر، أريد أن أقول لكم إن القارئ الإيراني منبهر بالأدب العربي والرواية العربية، لكن قنوات الاتصال مقطوعة وهذا الانقطاع لا أدري كيف يوصل مرة أخرى حتى يتصل كل منهما بالآخر.

- **ميرال الطحاوي (روائية - مصر):** أنا سأكمل السؤال الذي طرحه أ. صبري حافظ، كذلك السؤال الذي طرحه عبده وازن عن الأدباء العرب الجدد، وكيف يقبلون على كتابة روايات صالحة للترجمة، أنا لن أتعامل مع هذه الكلمة بحساسية بل - على العكس - بمحبة، وأود أن أسأل أ. عبده

وازن: إذا كانت هناك معايير مضمونة للنجاح والترجمة، ويمكن أن تضع يدك عليها، لم لا تعلمنا بها وتعلم الكثيرين ممن هم متشوقون إلى الترجمة؟ هذا سؤالي الأول، أيضا أعيد فكرة العدالة في الترجمة في أسئلة أخرى مثل: ما العدالة مع النجاح أو الشهرة أو توزيع رواية لعشرين ألف نسخة داخل العالم العربي؟ إنها أسئلة لا يجيب عنها غير الذائقة، فهي التي تجعل كتابا يوزع خلال سنة واحدة آلاف النسخ وكتابا آخر قد لا يحظى بهذا الاهتمام مع أنه أحيانا جدير بالقراءة، هذا يحدث في مصر، وفي كل الأحوال المعايير غير مفهومة لأننا نطلب العدالة في أشياء ليس بها عدالة بالضرورة، ومع ذلك هناك قراءة مؤشرات، إذا سألت أ.صالح علماني: ما الذي جعل ماركيز الأديب الوحيد المقروء عربيا بشكل مبالغ فيه؟ ما الذي يجعل الكاتبات الهنديات الصغيرات في لندن يشبهن موجة؟ ما الذي يجعل الرواية الإيرانية أو الباكستانية تشكل هوسا في أمريكا خصوصا إذا كان صاحب الكتاب امرأة؟ هناك ظواهر في العالم كله يجب أن تقرأ ضمن معايير تسويقية حتى تفهم الأسباب، البارحة تحدثنا عن العوالم الروائية الجديدة التي يبحث فيها الكاتب، وهو في الحقيقة يبحث عنها لنفسه أو لقارئه وربما ليأخذ مكانه الحقيقي ثم نفاجأ بها هنا في تعقيب عبده وازن بأنها هي البوابة للترجمة (...)، أصبح لدينا حساسية شديدة من فكرة الكتابة إلى الآخر مع أنه كما قال روجر آلن: الرواية العربية لم تصل ولم تحقق أي عدد من الطبعات في ستة أشهر ولا في ست سنوات، كبار الكتاب العرب لا يوزعون وهذه حقيقة معروفة، البحث والتعقيب يطرحان تناقضا غريبا، موجودا في الحقيقة وهو كيف أن هناك هوسا في الترجمة وفكرة العدالة مع أن الكتاب العربي لا يطبع بشكل لائق ولا يوزع كما قال روجر آلن؟

- **ليلى العثمان (روائية - الكويت)**: ما أردت أن أقوله طرح أغلبه من الزملاء، عندما نقول إن الرواية العربية المترجمة لا تلقى رواجا، فهل ذلك من مسؤولية الرواية نفسها أم من اختار هذه الرواية للترجمة أم أن المترجم لم يفلح في ذلك؟ إذا لم يكن الشاعر يترجم الشعر حتى يشعر بروح ما يترجمه وإذا لم يكن الأديب يترجم الأدب، كيف تكون الترجمة صادقة وتصل؟ أيضا هناك شيء مهم جدا وهو أن بعض الروايات العربية المهمة التي ترجمت فيها من المحلية الشيء الكثير، فهي محكية بالمحلية، إذا كان المترجم أجنبيا فكيف

يستطيع أن يترجم هذه المحلية وهو يتقن اللغة العربية الفصحى؟ كيف سيترجم رواية سحر خليفة «الميراث» أو الروايات الرائعة لعلوية صبح أو العديد من الروائيات العربيات اللاتي تكثر الحكاية عندهن في الرواية؟ كيف يستطيع المترجم أن يترجم وينقل روح الكاتب؟ إذن قلة الرواج ليست إلا مسؤولية المترجم وفق رأيي، الشيء الآخر أنه إذا أرادت المؤسسات العربية أن تترجم أدبها، فهذا يعني أن هناك غشا كبيرا سيترجم لإرضاء كل من سيترجم لهم ولن يترجم الأدب المتميز.

- **د. واسيني الأعرج (روائي - الجزائر)**، وأنا أستمع إلى المتداخلين تذكرت مداخلات سبق أن ألقيت في هذا المقام البارحة حول العولمة حتى وصلنا إلى الكوكبية، لكن عندما أستمع إلى التقرير الذي قدمه أ.روجر آلن أراه يبعث على اليأس وطبعا ليس هو السبب في ذلك، لكن هناك وضعا ثقافيا مزريا والعرب لا يلعبون أي دور للترويج لثقافتهم، وقبل أن نلوم المؤسسات الأخرى التي تستقبل الكتب العربية، أسأل: ماذا نفعل نحن أولا بكتبنا؟ ما المجهود الذي تبذله المؤسسات العامة والخاصة لتقديم أحسن منتجاتها للآخر؟ ثم ماذا نفعل في المقابل من ناحية الترجمة أو الاستقبال؟ هل هناك مؤسسات حقيقية تستقبل الكتاب الأجنبي المهم سواء كان فرنسيا أو المانيا وتقوم بالترجمة؟ فالدرامية التي تحدث عنها أ.روجر آلن في استقبال الكتاب العربي هي الدرامية نفسها في ترجمة الكتاب الأجنبي عندنا، فالترجمات محدودة وتخضع لنزعات شخصية أو إعجاب ذاتي لكنها لا تخضع لمنظومة دقيقة، وبالتالي نجد مثلا باولو كويلو الذي يتجاوز الآن غابرييل ماركيز من حيث القراءة وبفضل الترويج لهذا الكاتب، نجد هذا الكاتب قد فرضته مؤسسات قوية سواء في الغرب أو في أمريكا اللاتينية، وصار نموذجا يقتدى، لكن كتبه ليست هي الكتب الأعظم بالقياس إلى الإنتاج العظيم الذي أنتجه البرازيليون مثل ماركيز وغيره، إذن لا توجد مؤسسات دقيقة، ثم في مسألة الاستشراق، أنا أشعر، وهذا رأيي الخاص، بأن المستشرقين بالنسبة إلى الحقل الفرنسي فقط، المستشرقين القدماء، الجيل الأول أو الرعيل الأول من أمثال جاك بيرك غالون ومارسيليون وغيرهما هم جيل مؤسس ثقافيا ويملك معرفة كبيرة باللغة العربية وتوغلا عميقا في النصوص، عندما نعلم أن جاك بيرك مثلا ترجم مختارات من كتاب «الأغاني» كذلك مارسيليون ترجم شعرا صوفيا إلى غير ذلك، هناك صعوبات في النصوص ومع ذلك استطاع الاستشراق القديم أن

يتوغل فيها ويؤسس مكتبة عربية قديمة، اليوم توجد مكتبة عربية قديمة ومترجمة تشكل مرجعا للباحث، هل هناك بالنسبة إلى الكتاب الحديث مرجع أساسي من خلال الترجمات؟ أنا أشعر أن المترجمين في الأغلب الأعم لا يعرفون اللغة العربية جيدا خصوصا في فرنسا، علاقتهم باللغة العربية ليست علاقة عميقة باستثناءات لنماذج بسيطة يمكن أن تعد على رؤوس الأصابع وأغلبهم وظيفيون بينما الرعيل الأول لديه حب للغة العربية، هل تعرفون كم قضى غالون من وقته وهويجمع «ألف ليلة وليلة»؟ وكم قضى مارسيليون من وقته في ترجمة الشعر الصوفي؟ فلو لم تكن هناك علاقة حميمية بمثل هذه النصوص لكانوا توقفوا.

- **د. محمد برادة (روائي وناقد أدبي - المغرب)**: إضافة إلى الملاحظات المضيئة التي ذكرت، أنا أريد أن أتوقف عند منطق السوق بالنسبة إلى فرنسا، ولي تجربة بسيطة في الموضوع، في السنة الماضية نشر نص لمهندسة فلسطينية بعنوان «كابتشينو في رام الله»، والكاتبة هي الصديقة سعاد العامري، وقد حكت لنا عن تكون النص، حيث كانت أثناء محاصرة رام الله تتبادل رسائل إلكترونية مع صديقتها، وبعد ذلك خطر على بالها أن تجمع هذه الرسائل الإلكترونية وأن تصوغها في قالب ساخر وهي بطبيعتها لها القدرة على السخرية، وبعد ذلك أعطت النص لناشر إيطالي بعنوان كتبته بالإنجليزية، فنشرته أكبر دار نشر في إيطاليا وبيع منه أكثر من ٦٠ ألف نسخة وترجم إلى الفرنسية تحت هذا العنوان، وبيع منه أكثر من ٣٥ ألف نسخة في فترة وجيزة، والآن ترجم إلى عدة لغات، الكتاب يقرأ خلال ساعة أو ساعة ونصف الساعة وهو خفيف ومعبر في الآن نفسه، لماذا لقي كل هذا النجاح بالقياس إلى روايات مكتوبة بموهبة أكبر؟

منطق السوق الفرنسي يرى أنه عندما تصدر ترجمة لرواية عربية فهي توضع ضمن مجموع الإصدارات الفرنسية، وفي كل عام في فرنسا يصدر ما لا يقل عن ٦٠٠ رواية، فكيف تسوق هذه الروايات؟ إن الناشرين يعرضون ذلك على أصحاب المكتبات الذين يختارون من بين ٦٠٠ كتاب نحو ٢٠ إلى ٣٠ كتابا، وبطبيعة الحال تكون كتبا لفرنسيين وكتبا مترجمة لكتاب من كل أنحاء العالم، برأيي أن هناك جمهورا محتملا من جذور عربية لا يقل عن مليوني عربي في فرنسا يجب أن نستوعبهم، لأن طريقة بيع الكتاب - أي كتاب - سواء كان لكاتب كبير أم صغير هو أن الناشر الفرنسي يقول أنا أنشر كتابا لأول مرة

وآخصص له ميزانية لأنه في الكتاب المقبل الثاني سيبيع أكثر، هذا هو المنطق، لكن بالنسبة إلى الترجمات من العربية إلى الفرنسية فلا تخصص لها ميزانيات للدعاية لأن الناشر يرى آنه عندما يخصص ميزانية لكاتب عربي ستزيد مبيعاته ٢٠٠ أو ٥٠٠ نسخة فقط، لكن عندما يخصص ميزانية للكاتب الأمريكي بول أوستن ستزيد مبيعاته ٢٠ آلف نسخة، هذا منطق تجاري، الاقتراح العملي هو كيف نستطيع آن ندق أبواب هذا الجمهور المحتمل بين السكان من ذوي الأصول العربية الذين عندما يعرفون أن هذا الكتاب من مصر أو تونس أو المغرب أو السودان سيتشوقون لقراءته، وهم يجهلون العربية في أغلب الأحيان، المسألة تحتاج إلى تضافر الجهود أي جهود الساسة أو المسؤولين في وزارات الثقافة العربية، كذلك داخل الساحة الفرنسية حتى نصل إلى هذا الجمهور حيث القارئ أمام اختيارات واسعة، وحيث بالإمكان الاعتماد أولا على جمهور من أصول عربية.

- **د.لطيف زيتوني (باحث وأستاذ جامعي - لبنان)**، أريد أن أنطلق من النقطة التي أثارها د.برادة وهي أن الكتاب في الأساس سلعة تجارية سواء كان في لغته أو مترجما، نحن عندما نصدر كتبا مترجمة إلى الغرب، ماذا نفعل قبل هذا التصدير؟ التاجر حينما يصدر سلعة معينة يدرس السوق، بينما نحن لا ندرس السوق، نحن فقط نصدر الكتاب ثم نقف وننتظر رواج هذا الكتاب، فإن لم يتحقق هذا الرواج نطرح الأسئلة، أعتقد أنه لا بد من التعامل مع مسألة الترجمة انطلاقا من سؤال أو سؤالين، لماذا نتوقع من القارئ في الغرب أن يقرأ الروايات العربية؟ ما الذي يجذب القارئ الغربي إلى قراءتها؟ في اكتوبر عام ٢٠٠٤ كانت هناك ٦٠٠ رواية مطروحة في الموسم الجديد بين يدي القارئ الغربي الفرنسي، لماذا نريد نحن أن نفضل الروايات العربية على ٦٠٠ رواية فرنسية؟ هذا السؤال ينبغي آن نطرحه ومعه يجب ألا نستبعد فكرة آن هناك من يكتب وفي ذهنه الترويج لرواياته، لم لا؟ هذا مشروع حقيقي لا بد من التفكير فيه.

النقطة الثانية، نحن لدينا خبرة في الترجمة إلى العربية، لكن ماذا ترجمنا من الروايات إلى العربية؟ إذا آخذنا بداية الترجمة في عصر النهضة فستجد أننا ترجمنا الروايات التي نحن بحاجة إليها ولم نترجم الروايات عالية الرقي، كنا في حاجة إلى ما يسلينا، معظم الروايات المترجمة أو القدر الأكبر منها ترجم للتسلية، إذن الحاجة أو الترويج هو الذي يقرر نوع الرواية، وبالتالي

ليست هناك حاجة في الغرب إلى روايتنا، إلا بقدر ما تحمل روايتنا إلى القراء هناك شيئا مثيرا ومختلفا.

نقطة أخرى، إذا جمعنا ورقة روجر آلن مع ورقة عبده وازن سنكتشف أن التذوق في الغرب ليس واحدا، التذوق للرواية العربية في أمريكا يختلف عن التذوق في فرنسا والمانيا، وهذا يعني أن الغرب ليس واحدا في الأساس، إنما هناك أسواق غربية ينبغي التعامل مع كل منها بما يناسبها، أمر آخر لماذا نتطلع دائما إلى بيع بضاعتنا في سوق واحد أو مكان واحد هو الغرب، لماذا لا ننظر حولنا؟ هناك في الشرق نصف سكان العالم، وأسواق ضخمة لا نفكر فيها، في السنة الأخيرة عقدت منظمة اليونسكو ندوة لمجموعة من المفكرين من الشرق الأقصى والشرق الأوسط والهدف منها اكتشاف هموم مشتركة تجمع بين أهل الشرق، تمهيدا لخلق نوع من التعاون بين هؤلاء الشرقيين كي لا يكون العالم كله متجها إلى شاشة واحدة أو جهة واحدة هي الغرب، وهذه قضية يجب أن نوليها اهتمامنا.

- عبدالله إبراهيم (ناقد وأستاذ جامعي - العراق): لاحظت أن روجر آلن قد عرف نفسه بمترجم للرواية العربية، نحن نسمي هذا تواضع العلماء، فروجر آلن ليس مترجما فقط، إنما يعد من أكثر النقاد الغربيين المستعربين الذين قدموا تحليلا وتعريفا وتعقيبا وترجمة للرواية العربية في الثقافة الأنجلوسكسونية، لهذا أنا أرغب في أن ينتقل الحديث من مستوى الترجمة كحرفة إلى مستواها كبوابة لتبادل النصوص بين الثقافات والمجتمعات، أعتقد أن السؤال المهم الذي ننتظر أن يضع روجر آلن يده عليه هو: ما الشروط الثقافية التي تتحكم في تلقي الرواية العربية من الثقافة الأنجلوسكسونية؟ هل هناك حقا مجموعة من الاستعدادات القرائية لدى القارئ الغربي يستعين - أو يتوسل - بها لتقبل هذه الرواية؟ أم أن هذه الرواية تفتقر إلى تقنيات السرد وأهمية الموضوعات المثارة فيلجأ ذلك القارئ إلى البحث عن الغرائبية والفضائحية التي أشار إليها عبده وازن بكثير من الدقة والموضوعية؟ أم أن الأمر يعود إلى هذين السببين؟ أنا أنتظر الإجابة عن هذا السؤال، وأختم بتصويبين، التصويب الثاني كفاني مؤونته د.صبري حافظ، في ما يخص فؤاد التكرلي، القضية تدور حول رواية «الرجع البعيد» التي صدرت في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات وترجمت إلى الفرنسية في منتصف الثمانينيات، لقد أقام الكاتب وزوجته

التونسية – التي تجيد الفرنسية – في باريس لسنة تقريبا للإشراف على الترجمة، النسخة الأولى التي صدرت من الرواية كتبت كل حواراتها باللهجة البغدادية، فلزم الأمر وجود الكاتب إلى جوار المترجم لفك مغاليق هذه الرواية التي استعصت على كثير منا نحن العراقيين في حينها، أما التصويب الآخر فيذكرني بأمر تناقشنا بشأنه أنا وروجر آلن في القاهرة ودار حول المقامات وأبوزيد السروجي، وهو يتصل بما ورد في البحث حول كون «دون كيخوته» تنسب إلى مؤرخ عربي، حيث ترد بالفعل، ثلاث مرات إشارة إلى أن مؤلف «دون كيخوته» هو أبوحامد الأيلي الذي كتب ستة دفاتر وجدها الراوي على أحد الأرصفة في طليطلة فاشتراها نظير ثمن بخس فنقلها إلى اللغة الإسبانية، لكن د.روجر آلن أخذ هذه الإشارة على أنها حقيقة تاريخية، نحن الآن ندرج هذه الأمور ضمن الحيل السردية وليس ضمن الحقائق التاريخية وهذا الأمر شائع، فكثير من الكتاب يدعون أنهم عثروا على مخطوط ونشروه أو أن هذه النصوص تاريخية، الواقع أن أبوحامد الأيلي شخص لا وجود له، وقد بذل عبدالفتاح كليطو جهدا طويلا للتنقيب في هذا الأمر ونفى وجود هذه الشخصية، والأرجح في ما أراه أن هذه الإشارة هي نوع من الحيلة السردية التي أشار إليها سيرفانتس، أتمنى أن يعيد د.روجر آلن النظر في هذه القضية.

- **خليل علي حيدر (كاتب - الكويت):** النقطة التي أحب أن أؤكد عليها، تتعلق بما طرحه الدكتور الباحث من أن الأدب الخليجي غير مترجم عدا نصوص قليلة جدا، أعتقد أن هذه الظاهرة تستحق التأمل، كما آنني أعتقد أن الأدب الخليجي ليس فقط هو ما كتبه الخليجيون بل إن هناك أبناء جاليات ضخمة موجودة في الخليج ما بين عرب وهنود وإيرانيين وباكستانيين وغيرهم، باستطاعتهم أن يكتبوا وأن يثروا الكتابة في هذا المجال، إن الأدب الخليجي ليس ملكا للأشخاص الخليجيين فقط، كما أن هناك أشياء متشابهة أيضا بين المجتمعات الخليجية والمجتمعات الغربية من ناحية مستوى المعيشة والدخل تؤدي إلى صفات مشتركة بينهم، إن مشكلة المجتمعات الخليجية في أنها تجمع النقيضين في هذا المجال.

النقطة الأخيرة هي أن الرئيس الفنزويلي أشار على الناشئة بقراءة كتاب «البؤساء» لأنه يثير فيهم الاهتمام بالطبقات الفقيرة وبعامة الناس، ما الرواية التي يمكن ان ينصحنا بها د. روجر آلن؟

ردود على المداخلات

- **ردود د. روجر آلن:** سوف لن أجيب عن كل الأسئلة، وبالنسبة إلى ما أثاره أ .عبدالله إبراهيم في ما يخص راوي سيرفانتس «دون كيخوته»، كنت أتكلم عن أن الراوي داخلي وليس خارجيا، الواضح في أي نص من نصوص سيرفانتس أن الراوي الداخلي مؤرخ عربي اسمه موجود في أي نص لسيرفانتس، أنا لا أتكلم عن الراوي الخارجي أو المؤلف أو أي شيء من هذا النوع لكن الراوي لسيرفانتس داخل النص هو عربي واسمه أبو حامد الآيلي، أما بالنسبة إلى الأسئلة الكثيرة المطروحة علي من عملية الترجمة ودور الترجمة والمترجم، فأعيد قول ما فسرته في مداخلتي وتعليقاتي من أن المترجم واحد ولست مكلفا بالحديث عن عملية الترجمة وحركة الترجمة في العالم العربي ككل، كما أنه ليست هناك مؤسسات في الغرب للترجمة، ولا يوجد إلا أفراد مثلي يترجمون، لماذا؟ لأنهم يحبون الرواية العربية ويقرأونها، وفي ما يخص المسؤوليات فهذا الموضوع محل بحث على وجه الخصوص كما أن هذا ميدان للتعاون، سمعت كثيرا عن مشروعات هنا، لكن هل المشروعات تضم التعاون في ما بين المترجمين والمسؤولين داخل العالم العربي؟ لا أعرف، لكن هذا السؤال مفتوح.

- **ردود عبده وازن:** أود باختصار شديد أن أرد على النقطة التي طرحها د .صبري حافظ والروائية ميرال الطحاوي حول قضية الطموح الذي يشغل بال بعض الروائيين الشباب، قلت إنه يحق لهؤلاء الروائيين الشباب أن يكون لهم حلم باختراق نطاق قراء اللغة العربية وأن يروا أعمالهم مترجمة إلى لغات غربية عدة، لكن هناك فعلا حالة انفصام لدى بعض الروائيين، وقد كتبت في «الحياة» مقالة حول هذه القضية من دون أن أطرح الأسماء، طرحت فيها الموضوعات التي اعتمدوا عليها من أجل أن يصلوا بمعنى ما إلى القارئ الغربي، أستطيع أن أعطي بعض الأمثلة من مثل صديقنا الروائي رشيد الضعيف الذي بدأ روائيا جيدا وممتازا في أعماله الأولى والمتعاقبة، ثم بدأ في أعماله الأخيرة كأنه يكتب لقارئ يضعه في رأسه ولا يعرف مثل روايته «تصطف ميريال ستريب» أو «أنت السيارة»، وقد شهد - لست أنا الذي يشهد - على ضعف هاتين الروايتين، وهناك ما يشبه النص الروائي لصديق اسمه خالد زيادة ترجم إلى ست لغات يتناول الإسلام والمسيحية والرواية بعنوان «يوم أحد ويوم جمعة»، لا قيمة روائية لهذا الكتاب أو النص، وهناك الكثير من

الأعمال التي ترجمت إلى الفرنسية لا أهمية لها في المعنى الروائي أو في المعنى التأسيسي، وأستطيع أيضا أن أسمي رواية لطيفة لشابة تدعى إيمان يونس هي «باب بيروت» ترجمت إلى الفرنسية ولقيت نجاحا، لكن إذا قرأت ما كتب عنها في الصحافة الفرنسية لعرفت أن لا أهمية لها كرواية وإنما تكمن أهميتها في ما تمثله من حالة طائفية لأنها تتناول حياة امرأة مسلمة وامرأة مسيحية تسكنان في بناية واحدة، وهناك عدة موضوعات نلاحظها بشكل واضح، يمكن إحصاؤها وقد نشرتها في المقال الذي كتبته في «الحياة» يظهر من خلاله أن لا هم لهذا الروائي سوى الوصول إلى القارئ العالمي وهذا من حقه ربما، لكن لا أعتقد أن الرواية المهمة تستطيع أن تحقق مجدها في الخارج إن لم تحقق مجدها في الداخل.

هذا المشروع

يطيب للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن يزف إلى قارئ «عالم المعرفة» في عالمنا العربي مشروعا ثقافيا جديدا، يتمثل في هدية ثقافية مجانية تصاحب إصدار «عالم المعرفة» بدءا من العدد ٣٤٩ .

يهدف هذا المشروع، الذي نستهله بكتاب «الأدب في الكويت خلال نصف قرن» إلى فتح نافذة يطل منها القارئ العربي على جانب مهم من الإبداع الثقافي في الكويت خلال النصف الثاني من القرن العشرين، حيث برز وعي الإنسان الكويتي منذ بدايات نهضته الحديثة (قبل عقود من بزوغ عصر النفط) بأهمية ثقافته العربية بشقيها التراثي والحديث في تمكين المجتمع الكويتي رغم قلة عدده والوطن الكويتي رغم صغر مساحته، ليس فقط من حث الخطى على طريق التقدم والازدهار الحضاري، بل أيضا بإتاحة الفرصة للكويت لممارسة الدور المرموق الذي اضطلعت به حيال أمتها العربية ومحيطها الإقليمي، وهو الدور الذي كانت له انعكاسات كثيرة تجيء في صدارتها الجهود الثقافية المبكرة التي أسهمت بها الكويت، ولاتزال، في تنمية الثقافة العربية من خلال توفير خدمة ثقافية رصينة بأسعار رمزية تقع في متناول القارئ العربي.

وتنبع أهمية مشروعنا الثقافي الجديد من أنه يعرِّف المواطن العربي بالنتاج الإبداعي للمثقف والمبدع في الكويت،

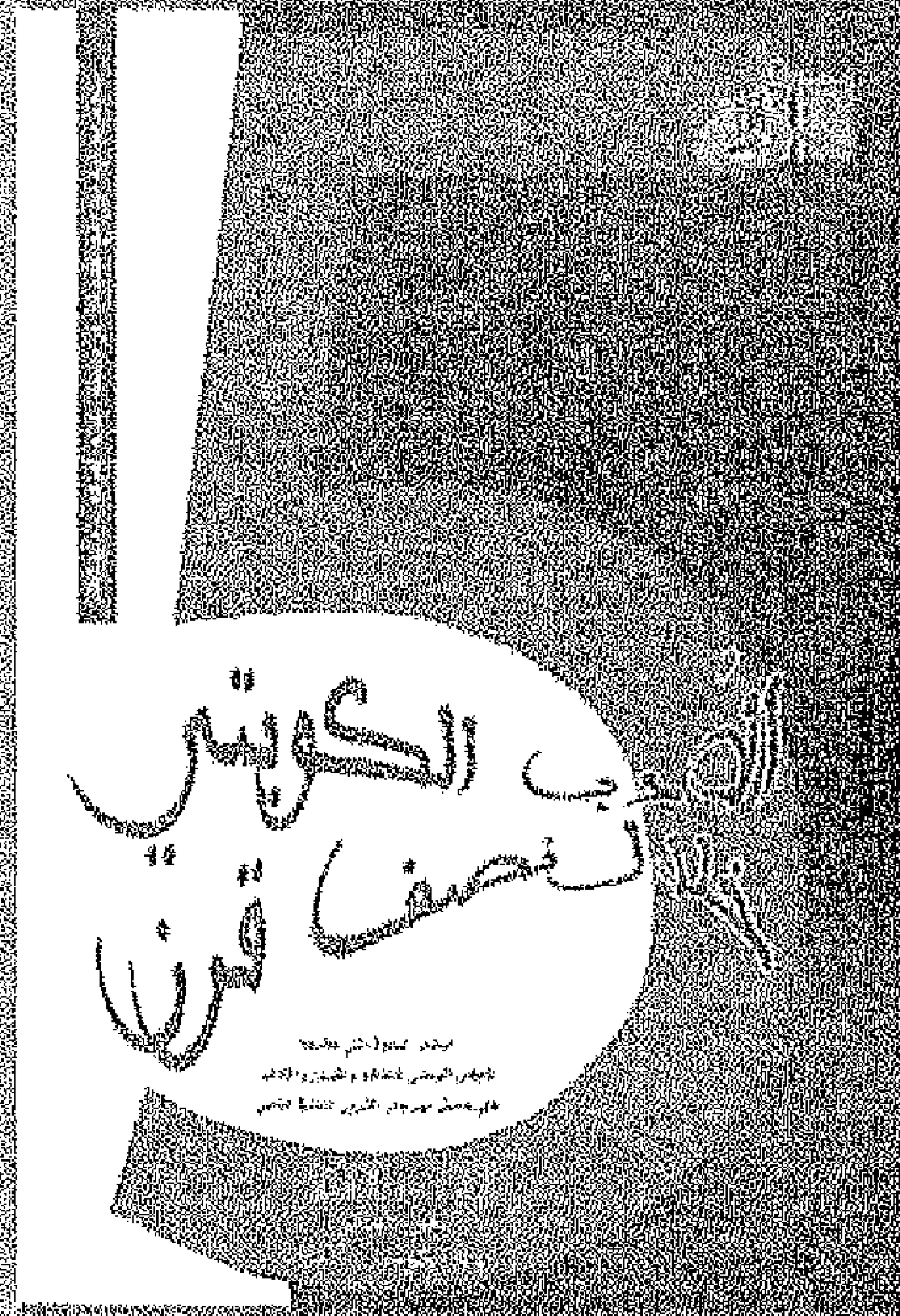
ليس باعتبار هذا النتاج إبداعا «آخر»، أو ثقافة مغايرة، بل بوصفه لونا مختلفا في إطار الثقافة العربية «الواحدة»، وإن تعددت وجوهها، وتباينت رؤاها، تبعا لاختلاف البيئات وتفاعلها مع الزمان والتاريخ.

ونأمل أن يحقق هذا المشروع الثقافي الجديد مزيدا من التقارب والفهم المتبادل بين القارئ العربي في كل مكان، وأشقائه في الكويت، وأن يكون جسرا للتفاعل بين المجتمع الكويتي والمجتمعات العربية، وليس هناك ما هو أقدر من الثقافة على تحقيق هذه المهمة الضرورية والواجبة، من أجل مجتمع عربي أفضل، يتمكن من المضي قدما باتجاه المستقبل، متسلحا بالمعرفة والثقافة والاحترام المتبادل، واليقين بأن الاختلاف والتعدد يمثلان ثراء للأمة العربية وثقافتها، وجسورا تربطها بعالمها وعصرها. ولعل هذا هو الهدف الرئيس من إطلاقنا هذا المشروع الثقافي الذي نأمل أن يحقق ما نصبو إليه، وأن تعم فائدته عالمنا العربي الكبير، وأن يسهم - ولو بقدر ما - في التقدم الحضاري الذي يتطلع إليه الإنسان العربي.

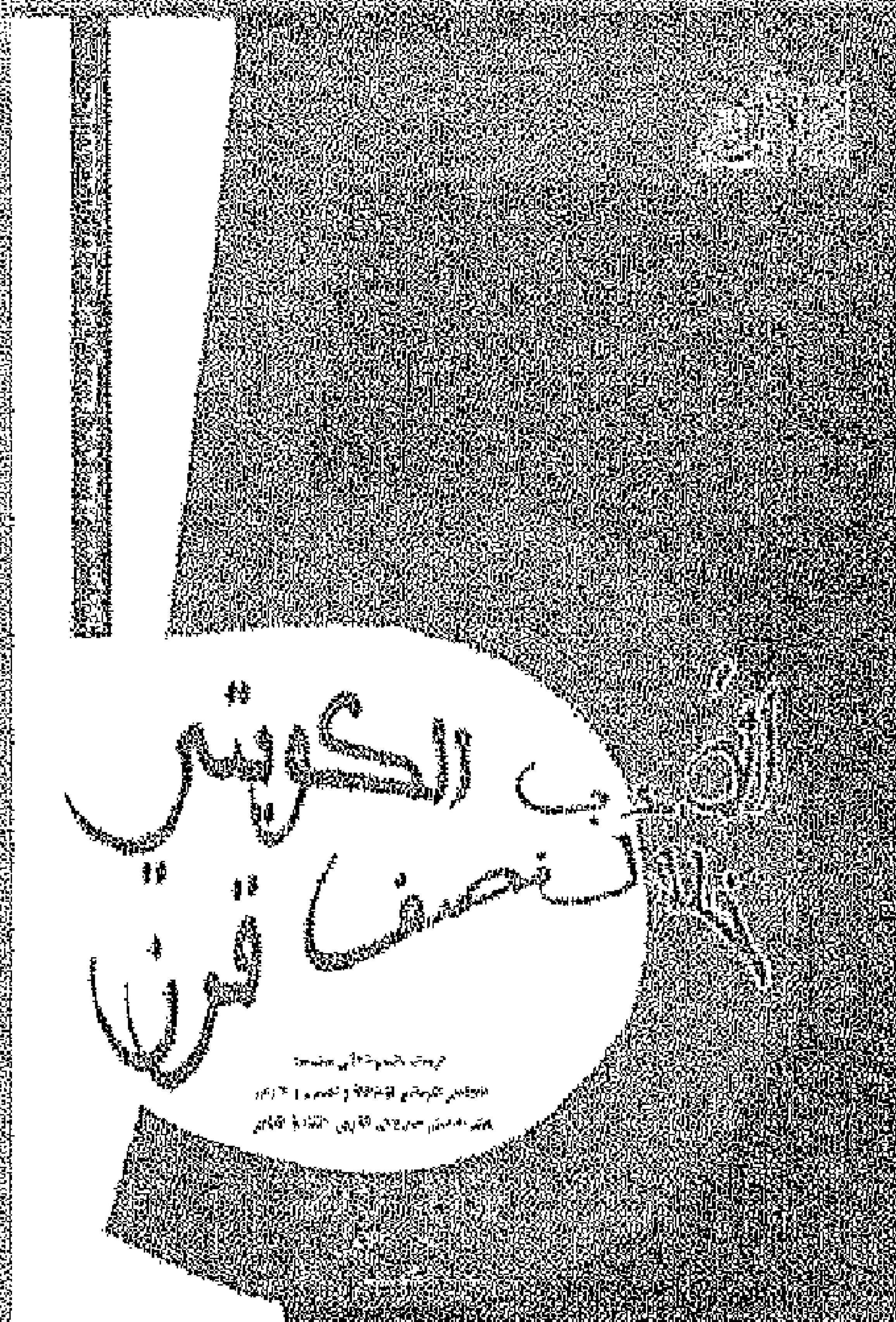
الأمانة العامة

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

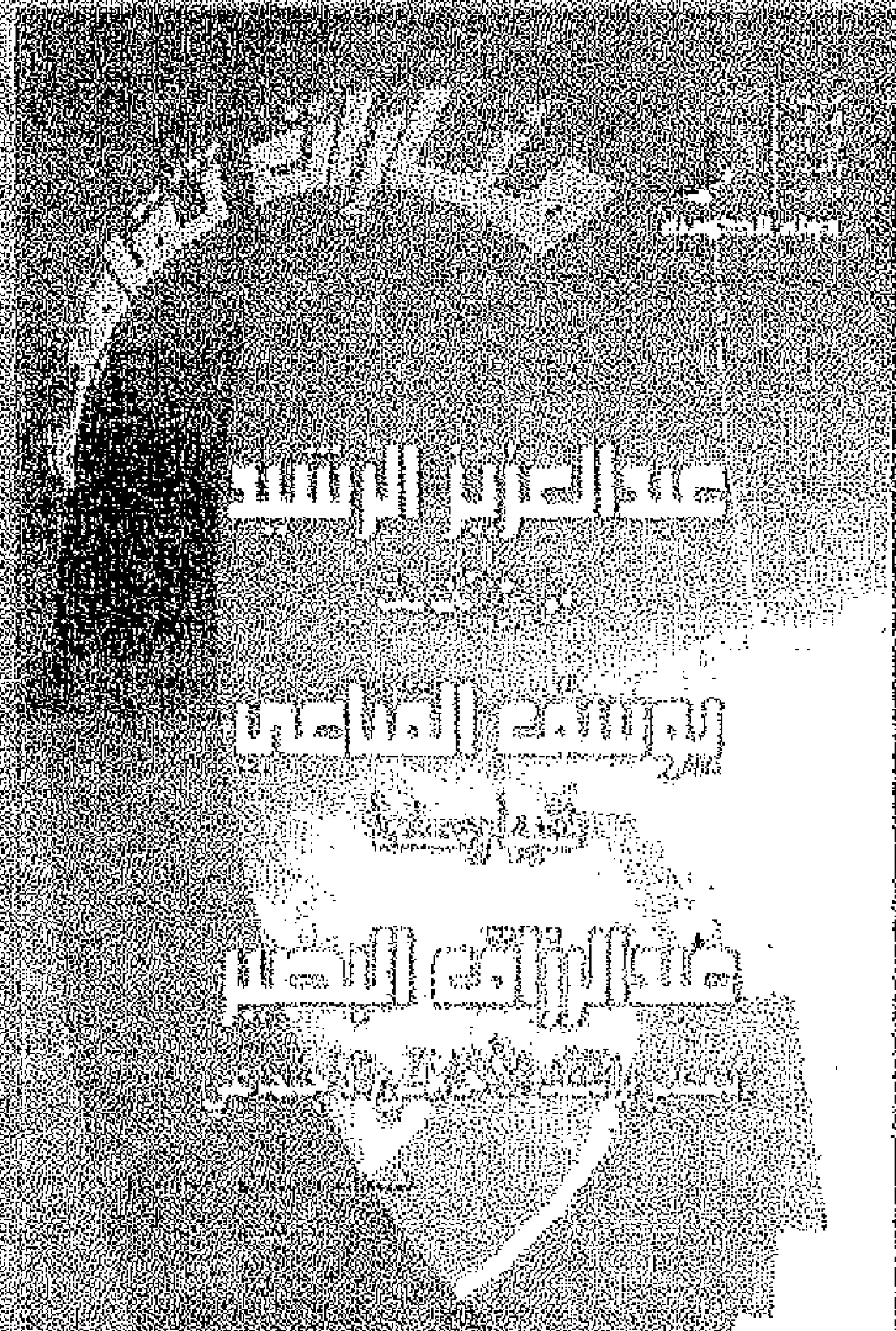
صدر من هذا العدد



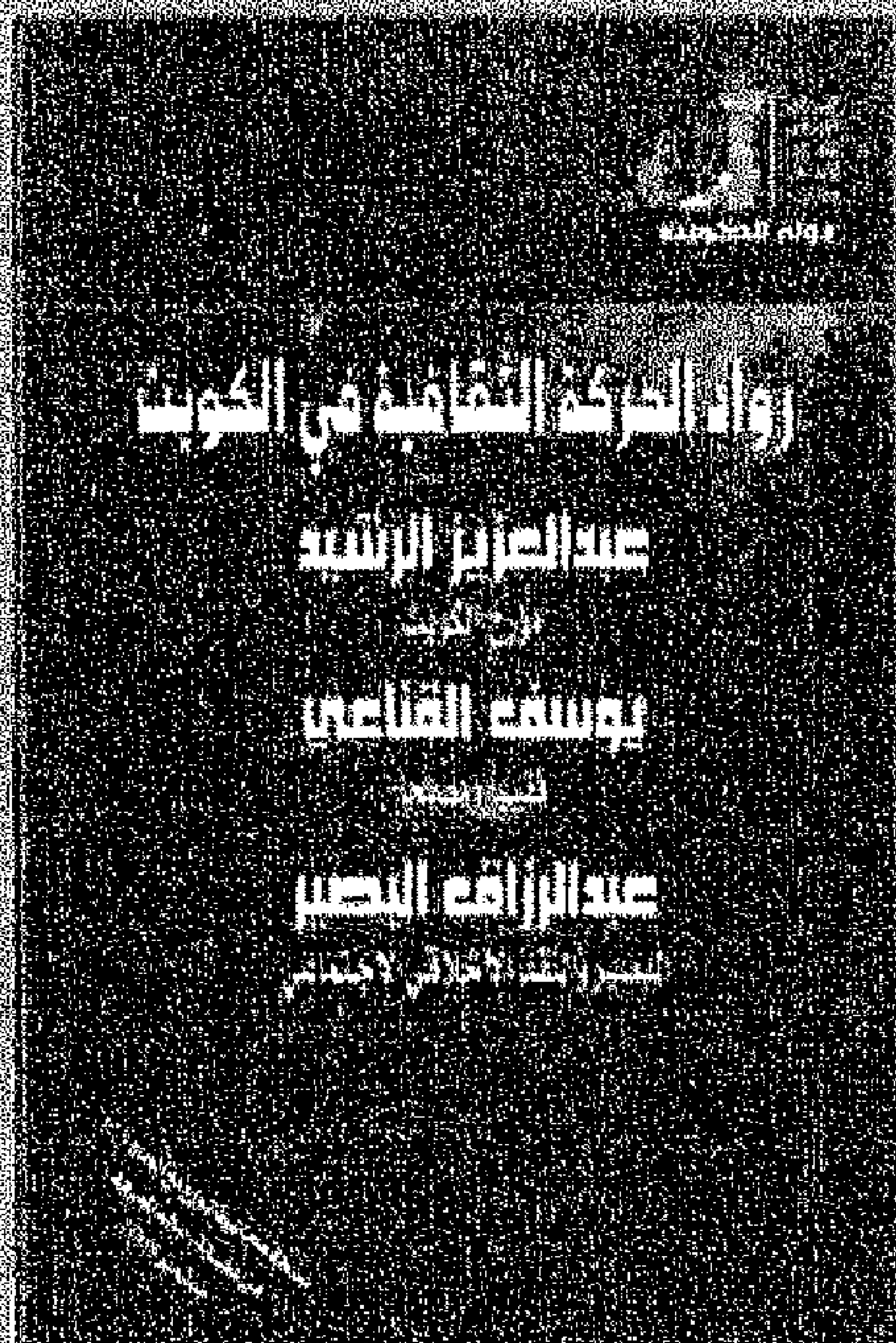
صدر بتاريخ مارس ٢٠٠٨



صدر بتاريخ مايو ٢٠٠٨



صدر بتاريخ يوليو ٢٠٠٨

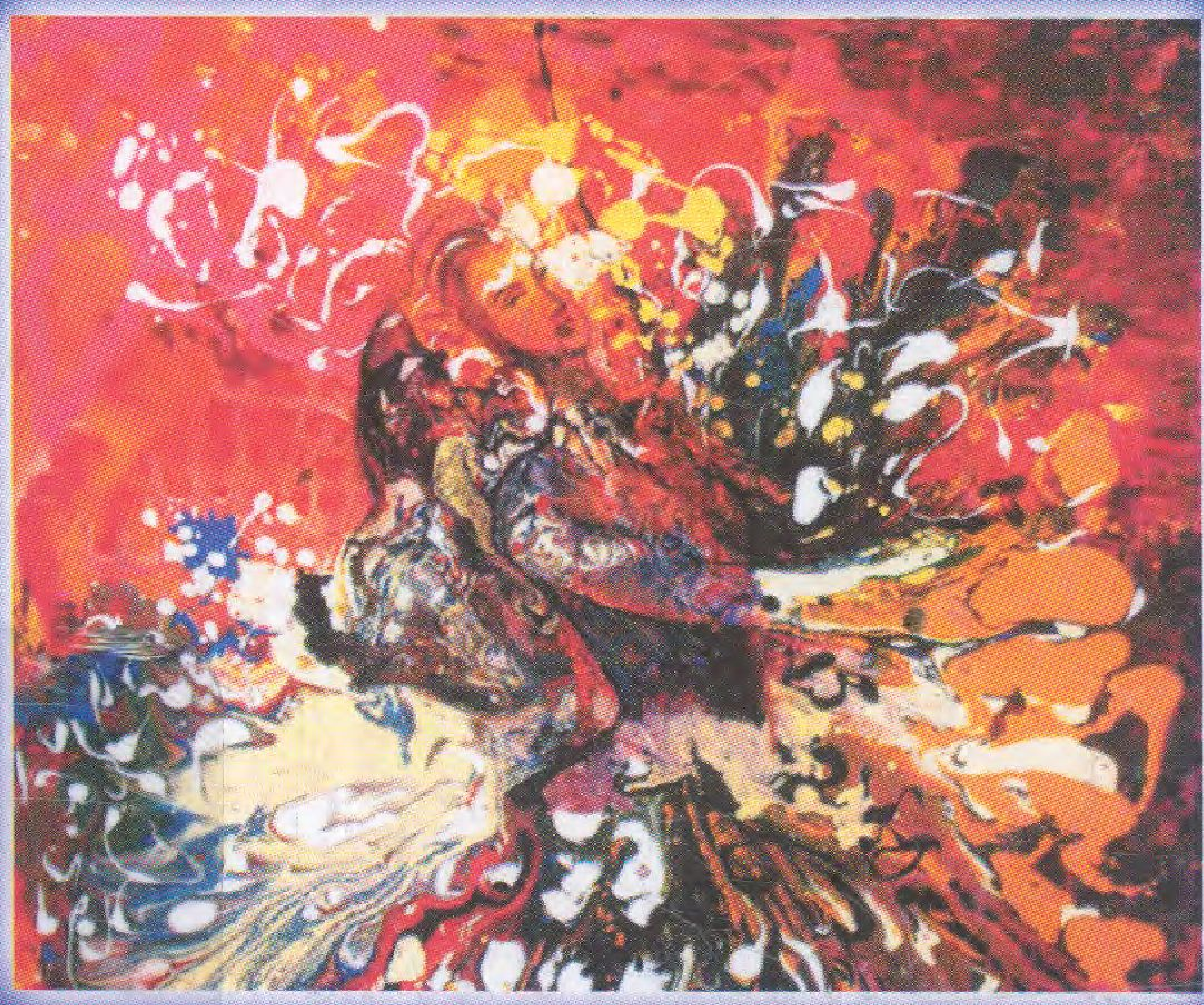


صدر بتاريخ سبتمبر ٢٠٠٨

العدد القادم

الرواية العربية.. «ممكنات السرد»

الجزء الثاني



اللوحة للفنانة سوزان بوشناق

